De tijd zal het leren

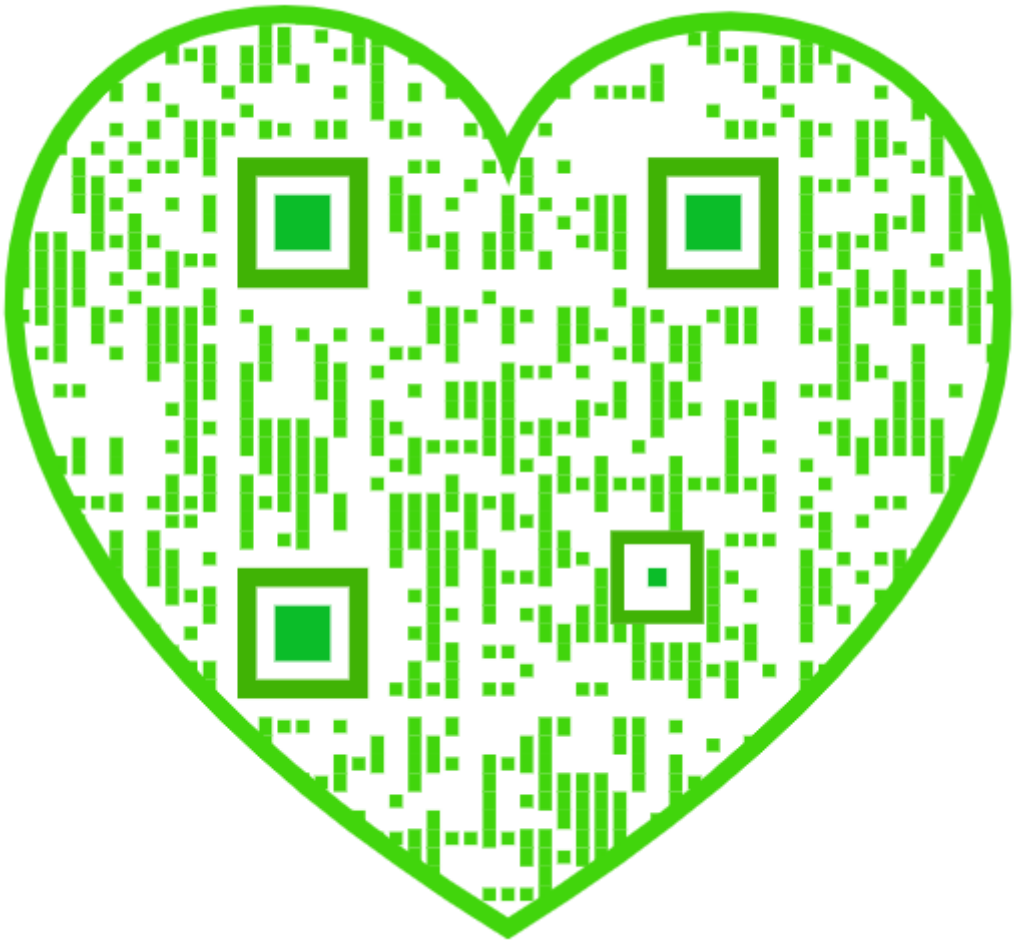
Jos de Roo

bron
Jos de Roo, *De tijd zal het leren*. Instituut voor de Opleiding van Leraren , Paramaribo 1974.

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/roo_001tijd01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



Verantwoording

Om een aantal redenen is het verbazingwekkend dat er zo weinig onderzoek verricht is in de Surinaamse literatuur. Allereerst is ze nog maar beperkt van omvang, wat het te bestuderen terrein overzichtelijk maakt. In de tweede plaats is het lezen van Surinaamse boeken voor bijna ieder eindexamen verplicht, zodat elke neerlandicus zich er in heeft moeten verdiepen. Dat heeft echter niet geleid tot publikaties. Ten slotte geloof ik dat de Surinaamse literatuur thans in een fase beland is, waar behoefte bestaat aan kritiek.

Incidenteel is er wel eens wat aan literatuuronderzoek gedaan. In het oog lopend is de studie die Voorhoeve gewijd heeft aan Trefossa[1]. Ook is er een literatuurgeschiedenis gepubliceerd door Aldert Walrecht, getiteld *Het goud van Suriname*[2]. In zijn *Verantwoording* merkt hij op, dat hij via gesprekken met auteurs tot inzicht in hun werk is gekomen[3]. Dat is natuurlijk een volstrekt onjuist en verouderd uitgangspunt: niet de auteurs moeten spreken, maar hun werken[4]. Dat Walrecht zijn toevlucht heeft genomen tot de biografische methode valt wellicht te verklaren uit het gebrek aan voorstudies waarmee hij te kampen had. Daardoor was een verantwoorde geschiedschrijving vanuit de werken bij voorbaat tot mislukken gedoemd.

Doel van mijn onderzoek is ten aanzien van één werk in de geconstateerde lacune te voorzien. Ik hoop dat collega's hierdoor gestimuleerd worden ander werk te bestuderen en hun bevindingen te publiceren.

Als werk koos ik *Sarnami, hai* omdat het mij opgevallen was, dat deze roman bepaalde intrigerende technische aspecten in functie van de idee had. Bovendien leek het mij dat het werk wel voortkwam uit de moderne Surinaamse situatie, maar dat er tegelijkertijd een algemeen menselijke problematiek aan de orde werd gesteld, waardoor het in de traditie van de Bildungsroman[5] staat.

Tenslotte dient nog opgemerkt te worden dat deze publikatie gebaseerd is op de scriptie die ik gemaakt heb voor het examen ter verkrijging van de akte Nederlands M.O.-B aan het Instituut voor de Opleiding van Leraren te Paramaribo. Dank ben ik verschuldigd aan Drs. Mark Westerman die mij wegwijs maakte in de theorie van de romananalyse, en vooral aan Drs. Enno Endt die mij bij de samenstelling van zowel scriptie als boekje met raad en daad terzijde heeft gestaan.

De directrice van het Instituut voor de Opleiding van Leraren, Drs. E.D. Essed-Fruin, ben ik zeer erkentelijk voor al het werk dat zij verricht heeft bij de voorbereiding van de uitgave van dit boekje.

Eindnoten:

1 Trefossa, *Trotji, met een stilistische studie over het gedicht Kopenhagen, vertalingen en verklarende aantekeningen door Jan Voorhoeve*, Amsterdam 1957
2 Aldert Walrecht, *Het goud van Suriname*, Paramaribo 1970
3 Ibid. blz. 5
4 Zie voor deze mening o.a. Maatje, *Ruimte, verhaal, verhaalruimte*, blz. 97.
5 Bildungsroman in de zin van Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, blz. 362/363: 'Die Entwicklung führt dann zu einem endgültigen, innerlich angelegten Reifezustand, und der Held hat seine Anlagen zu einem harmonischen Ganzen ausgebildet'.

Eerste hoofdstuk
De fabel

1.0 Inleiding

De visie van menig literatuurtheoreticus op de fabel is ambivalent. Dat blijkt onder meer bij Maatje die de opvatting niet deelt dat het sujet op de fabel gebaseerd zou zijn. Hij acht dit slechts een wijze van spreken. Anderzijds is volgens hem 'het begrippenpaar *fabel/sujet* waarschijnlijk onmisbaar voor een analyse van b.v. de epische tijdsbehandeling'[1]. Het lijkt erop dat Maatje het begrip fabel het liefst zou willen uitbannen, maar er om praktische redenen niet buiten kan. Ik vermoed dat de theoretische bezwaren voortspruiten uit het feit dat men de fabel op een of andere wijze associeert met de auteursintentie, een begrip dat bij de structurele benaderingswijze in een kwade reuk staat. Met een formulering als 'de *fabel, plot* of *intrigue* is de inhoud die in het sujet pas zijn literaire 'vorm' krijgt',[2] wordt op zijn minst gesuggereerd dat de auteur eerst een chronologisch geordend plan ontwerpt (de fabel) en dit door tijdsomzettingen omwerkt tot de volgorde zoals die in de roman gegeven wordt (het sujet). Een voorstelling van zaken als deze is inderdaad uiterst speculatief en Maatje heeft hier dan ook terecht bezwaren tegen.

De theoretische bedenkingen tegen het begrip fabel vervallen echter als men de fabel niet meer als startpunt van het schrijven beschouwt, maar als aspect van de lézersactiviteit. In de volgende paragraaf zal ik aan de hand van enkele zinnen uit *Sarnami, hai* trachten deze bewerking te bewijzen.

1.1 Fabel en lezer

'1951 is gisteren, het verleden. 1951 is vandaag, morgen. Nu'[3]. Zo eindigt de eerste alinea van het eerste hoofdstuk. Op blz. 62 merkt de lezer dat het verhaal-nu juni 1952 is. Hij kan dan het verhaal-nu van het begin bepalen op mei 1952. Doet de lezer dit niet, dan ontgaat het hem dat niet 1952, maar 1951 een 'tijdloos' jaartal is. De zinnen uit het begin van het verhaal blijven weliswaar merkwaardig, maar de lezer kan denken aan de spreuk van Bilderdijk: 'In het heden ligt het verleden, in het nu wat worden zal.' Heeft men echter geconstateerd dat het nú 1952 is, dan staat men meteen voor het probleem waarom, in afwijking van het normale spraakgebruik, de tijdloosheid aan een jaartal uit het verléden wordt toegekend.

De oplossing van dit raadsel staat op blz. 26: de moeder is in 1951 gestorven. Ook dit antwoord houdt weer een vraag in: wat is het verband tussen het sterven van haar moeder, de tijdloosheid, de emigratie en de handeling van de eerste bladzijde? Op blz. 12 wordt er relatie gelegd tussen de handeling en de dood van haar moeder:

‘Langer dan een jaar heeft zij gezocht naar deze vrouw die voor haar moeder heeft gezorgd toen die nog een kind was.’ De dood van de moeder is dus de oorzaak van de speurtocht naar Ajodiadei. Dit sterfgeval blijkt voor Sita het symbool te zijn van de ellende die zij meemaakt. Zij ziet het overlijden van haar moeder enerzijds als gevolg van een doen over haar huis en anderzijds heeft de dood van haar moeder weer nieuwe rampspoed gebracht. Haar vader gaat nu immers veel naar Roekminia, waar Sita zich allesbehalve op haar gemak voelt. Een van de incidenten die daar voorvallen, heeft ten gevolge dat Sita denkt: ‘Ik wil weten wat de oorsprong is van al deze ellende die over ons huis is gekomen’ (blz. 36). Zij zoekt de bron van al het kwaad in een drama dat zich afgespeeld moet hebben in de tijd van de immigratie. Dit drama was er tevens de oorzaak van dat haar moeder bij Ajodiadei in huis kwam. Zo heeft de lezer verband gelegd tussen de dood van de moeder, de emigratie en het gaan naar Ajodiadei. Wat dit alles met de gesignaleerde tijdloosheid te maken heeft, komt elders ter sprake.[4]

In feite is de lezer in het voorafgaande bezig geweest aan het maken van de fabel. Hij heeft op een rijtje gezet:

1. In de tijd van de immigratie speelt zich een drama af tussen de grootouders van Sita dat volgens haar verstrekkende gevolgen heeft.
2. Een van die gevolgen is dat de moeder van Sita in Suriname achterblijft onder de hoede van een hardvochtige, drankzuchtige vrouw.
3. Na een tamelijk ongelukkig huwelijk sterft de moeder.
4. De dochter heeft inmiddels zoveel meegemaakt dat ze vermoedt met een vloek op haar huis te doen te hebben.
5. Ze besluit een onderzoek in te stellen naar de oorzaak van die vloek.

Door het voorgaande te doen, komt de lezer de coherentie van de tekst op het spoor. De causale verbanden worden hem daardoor duidelijk. Doet de lezer dit speurwerk in gedachten niet, dan leert hij de tekst slechts oppervlakkig kennen en ontgaan hem de diepere verbanden. De zo vaak benadrukte lezersactiviteit bestaat voor een deel uit het construeren van de fabel. Er zullen ongetwijfeld verschillen tussen de diverse romans zijn, maar in een werk als *Sarnami, hai* is geïmpliceerd dat de lezer dit doet. Zo er in verband met de fabel van een auteursintentie gesproken kan worden, dan is het deze: de schrijfster heeft het werk zo geschreven dat de lezer de fabel moet construeren.

Uit het voorgaande zal duidelijk zijn dat het gebruiken van de fabel bij een structuuronderzoek naar mijn mening niet alleen prak-

tisch, maar ook theoretisch een legitieme zaak is.

1.2 De fabel van ‘Sarnami, hai’

Omwille van de leesbaarheid worden de berekeningen voor de vertelde tijd in de voetnoten gegeven. Degenen die wel geloven dat de vertelde tijd juist berekend is, kunnen ze overslaan.

In 1916[5] besluiten de in Calcutta wonende Harynarain Hirjalie en zijn vrouw Janakya India te verlaten. Zij gaan als contractarbeiders naar Suriname. Daar wordt in 1918 een dochter geboren, Radjkumarie.[6] Tussen de ouders speelt zich een drama af, waarover de lezer in het ongewisse blijft. Het is mogelijk dat er een andere vrouw in het spel is, Ajodiadei. Uiterlijk 1923 sterft Janakya[7]. Zelfmoord moet niet uitgesloten worden geacht. De vader verlaat Suriname. Een en ander heeft ten gevolge dat de ruim vierjarige Radjkumarie naar Koffiedjompo gaat en daar op hardvochtige wijze door Ajodiadei grootgebracht wordt.

Op een gegeven moment ontvlucht ze echter haar mensonwaardige omstandigheden. Ze trouwt en in 1936 wordt Sita geboren. Haar huwelijk heeft echter meer weg van een koude oorlog, dan van een veilige haven. Omstreeks 1940 bezoekt de moeder met haar dochter een aantal malen Ajodiadei, wellicht om foto's van haar ouders op te eisen. In 1946 wordt een zoon geboren. De gezondheid van Radjkumarie laat te wensen over en na veel vergeefs gedokterd te hebben sterft ze, ook geestelijk een wrak, in 1951.

Dit sterfgeval wordt door Sita gezien als een bevestiging van een vloek die over haar familie is gekomen. De enige die zij uit het verleden bij naam kent, is Ajodiadei. Een jaar lang zoekt zij vergeefs naar haar, maar tenslotte blijkt een marktvrouw haar adres te weten.

Op haar zestiende verjaardag, op 16 mei 1952,[8] heeft ze na schooltijd een gesprek met Agnes, een vriendin/rivale van school die na het behalen van het mulodiploma naar Hongkong zal vertrekken. Sita vindt alleen de gedachte aan afscheidnemen al afschuwelijk. Zij gaat naar Roekminia, de vrouw bij wie haar vader veel vertoeft en niet uitsluitend om zaken te doen met haar man, Soekhoe. De toestand daar deprimeert haar: Ata wordt misbruikt voor huishoudelijk werk, hij is schuw tegen haar, ze vermoedt dat Soekhoe uit is op de financiële ondergang van haar vader, de broer van Soekhoe -Ram- heeft attenties jegens haar waar ze niet van gediend is en haar vader tenslotte beledigt haar. Ze besluit Ajodiadei te gaan opzoeken[9].

De ontvangst door deze drankzuchtige vrouw is allesbehalve vriendelijk. Ze laat zich niet uithoren en weet door allerlei sugges-

ties de raadsels van het verleden nog te vergroten. Wel krijgt Sita foto's van haar grootouders mee. Als ze weggaat roept Ajodiadei haar na: ‘Je bent precies je grootvader...’

Thuisgekomen bekijkt Sita de foto's, die haar niets wijzer maken omtrent het verleden. Ze beseft dat dit een af gesloten geheel vormt, waar ze de geheimen toch niet van kan ontsluieren.

De volgende dag is Soekhia er, omdat de vader voor zaken naar Saramacca is. Ze is een oudere zus van Roekmien, waar Sita goed mee kan opschieten. Ze brengt een uitnodiging van Islam over het huwelijk van zijn broer bij te wonen. Ook de vriendin van Sita, Selinha, komt. Die praat vrijmoedig over sexuele zaken, wat Sita niet alleen ergert, maar waardoor ze ook gevoelens van haat tegen haar eigen lichaam krijgt. Het samenzijn van beide vriendinnen wordt door Abdulkhan gestoord die zijn dochter een pak slaag komt geven omdat ze een vriendje heeft.

De avond van de vierentwintigste mei krijgt Sita haar eerste menstruatie. Ze is er erg ziek van, maar door een drankje dat Selinha meebrengt, voelt ze zich op 26 mei al een stuk beter.

De voorgevoelens van Sita ten aanzien van de onbetrouwbaarheid van Soekhoe en Ramessar blijken juist te zijn geweest. Haar vader gaat failliet door hun bedrog. Door zijn vakmanschap komt hij deze slag in korte tijd weer te boven[10]. Er is hierdoor wel een abrupt einde gekomen aan zijn bezoeken aan Roekmien. Ook de relatie tussen Soekhia en Sita verkoelt door het gebeurde.

Sita en Selinha slagen voor het mulo-examen. Sita gaat naar de middelbare school en Selinha naar kantoor. Een jaar gaat voorbij zonder dat er iets bijzonders gebeurt. In augustus 1953[11] vertelt Selinha dat ze in verwachting is. Radj trekt bij haar in, wat om godsdienstige en raciale redenen een breuk met zijn familie inhoudt.

Ongeveer in januari 1954[12] wacht Islam Sita in het donker op en hij probeert haar te kussen. Sita moet daar niets van hebben. Islam zoekt nu zijn toevlucht in het schrijven van brieven die Sita verwarren, omdat ze haar strijdig lijken met zijn brute optreden. Selinha vertrekt met man en kind naar Nickerie. Sita's vader verbiedt haar de grote vakantie bij Selinha door te brengen.

Een toevallige ontmoeting met Islam heeft tot gevolg dat Sita in de vakantie regelmatig afspraakjes met hem maakt. Desondanks is haar houding tweeslachtig: enerzijds wordt zij door de saaiheid van haar leven en het autoritaire gezag van haar vader telkens weer naar Islam gedreven, anderzijds wil ze hem niet meer ontmoeten. Als de school begonnen is, beperkt ze haar contacten met Islam. Deze neemt dat niet en om zijn ergerlijke gedrag verbreekt Sita de relatie. Islam maakt het echter weer goed en in november 1954 vindt

de eerste coïtus plaats. Eind mei 1955, als Sita aan de schriftelijke eindexamens bezig is, scheldt de jaloerse Islam haar uit voor hoer. Sita verbreekt de relatie voor de tweede keer, waarbij ze triomfantelijk opmerkt nu tenminste geen huissloof te zullen worden zoals de zusters en schoonzusters van Islam.

Als ze geslaagd is voor het examen, vraagt ze haar vader of ze in Nederland mag gaan studeren. Deze weigert, omdat het nu Ata's beurt is. In juli heeft ze zekerheid dat Islam haar bewust zwanger heeft gemaakt. Ze gaat naar het huis van Azaat, Islams broer. Als Islam komt en net doet of hij haar niet ziet, besluit ze zelfmoord te plegen. Islam gaat haar echter achterna.

Sita woont nu met Islam bij Azaat in. Het samenzijn met de onzindelijke Popkia is voor haar een hel. Op de trouwdag vraagt ze Islam zo gauw mogelijk een huis te huren. Soekhia komt haar opzoeken. Zij weet een leegstaande woning[13].

Islam ontpopt zich hoe langer hoe meer als een man die Sita op haar (vooral sexuele) plichten wijst. Hierdoor gaat ze van hem walgen. In februari 1956 wordt een jongen geboren. Sita geeft hem de naam van haar broer. Door een ruzie tussen Soekhia en Selinha wordt het Sita wel heel duidelijk dat zij een uitzichtloos huwelijk heeft gesloten.

In juni verlaat Islam het huis met de bedreiging dat hij eens terug zal komen. Sita besluit te sparen om toch naar Nederland te kunnen gaan. Als ze de foto's van haar grootouders nog eens bekijkt, valt haar vooral de parallellie tussen haar levensloop en die van haar grootvader op. Zij verscheurt de foto's.

Via Ata stuurt haar vader geld. Eind november gaat ze naar hem toe om te vragen of haar kind bij hem in huis mag komen, als zij naar Nederland gaat[14].

Hierna schrijft zij brieven aan Islam met het verzoek haar te verstoten. De eerste helft van december wordt gevuld met allerlei voorbereidingen voor het vertrek. De avond voordat Sita haar kind naar haar vader zal brengen, komt Islam. Deze is bereid haar te verstoten, op voorwaarde dat hij het kind krijgt. Sita moet hierop ingaan. Islam verdwijnt met haar zoon.

Eindnoten:

1 In: Maatje, *Literatuurwetenschap*, blz. 199
2 Ibid.
3 Bea Vianen, *Sarnami, hai*, Amsterdam 1969, blz. 9. Verdere aanhalingen uit *Sarnami, hai* worden gegeven zonder vermelding van het boek. In de tweede druk wijkt de paginering enigszins af van de door mij gebruikte eerste druk. Met enige goede wil zijn de bedoelde pagina's echter snel te vinden.
4 Zie hiervoor blz. 20 e.v. en het vierde hoofdstuk van deze studie.
5 Blz. 20. ‘Zij strijkt met een hand over haar vermoeide kinderhoofd, vol theorieën uit haar schoolboeken, vol verbeeldingskracht, groot genoeg om het raadsel van de immigratie van 1916 te ontwarren’. Voor de complicaties die deze zin heeft t.a.v. de vertelsituatie zie het hoofdstuk over het perspectief.
Vermeldenswaard is dat 1916 het laatste jaar was dat er contractarbeiders uit Brits-Indië in Suriname kwamen. Men had in die tijd een contract van vijf jaar, zodat de grootvader in 1921 vrij was het land te verlaten.
6 Blz. 19: ‘Zij was drieëndertig jaar toen zij dat zei’. De moeder is dan al ziek en ligt in het hospitaal. Natuurlijk kan ze daar wel jaren gelegen hebben, maar dat acht ik niet aannemelijk. Vooral niet omdat op blz. 27 nog eens de leeftijd van 33 jaar genoemd wordt, ook in relatie tot de dood. Ik neem dus aan dat de moeder op 33-jarige leeftijd in 1951 overleed. Dan is ze geboren in 1918.
7 Blz. 14: ‘Radjkumarie was vermoedelijk viereneenhalf jaar oud toen zij naar het krot van Ajodiadei in Lelydorp werd gebracht’. Dat kan dus omstreeks 1922, 1923 gebeurd zijn. We kunnen

aannemen dat Janakya haar kind tot haar dood bij zich gehouden heeft, waardoor haar dood samenvalt met de overplaatsing van Radjkumarie. Mijn veronderstelling vindt steun in de tekst, daar die op blz. 14 het gaan naar Ajodiadei in verband brengt met het wees-zijn.

8 Deze preciese datum vermeldt het verhaal niet. Het is een reconstructie op grond van het verhaal. Op blz. 62 begint de juni-maand pas. Anders zou de expliciete vermelding van die maand zinloos zijn; de kortheid van de mededeling suggereert de overgang van de ene maand naar de andere evenals de voorafgaande interlinie. Te berekenen valt nu hoeveel dagen in het verhaal verlopen zijn voordat de junimaand aanbreekt.
Het hoofdstuk *Nummers* speelt zich af op de verjaardag van S. (blz. 25). De dag daarna gaat haar vader naar Saramacca en komt Soekhia oppassen. Dat is op een zaterdag (blz. 47). Haar verjaardag viel dus op een vrijdag. Een bevestiging daarvan staat op blz. 54: 'Na die bewuste vrijdag [van haar bezoek aan Roekmien] heeft zij de vrouw niet meer teruggezien'. Tussen het tweede en het derde hoofdstuk zijn geen dagen overgeslagen, wat duidelijk blijkt op blz. 51: 'S. denkt dat haar vriendin misschien toch boos is, omdat zij haar gisteren niet op haar verjaardag heeft gevraagd'. Voor de interlinie op blz. 53 is slechts één dag verlopen. Erna staat: 'Op een middag aan het einde van de week komt zij de moeder van Selinha tegen'. Ook op blz. 54 staat: 'De afgelopen week heeft zij zich ook al met hem beziggehouden', waarmee weer de week na haar verjaardag bedoeld wordt. De context handelt namelijk over Ata en het feit dat deze voor Roekmien de pannen moest schuren. Als de nieuwe alinea begint met: 'Het is zaterdag, acht uur', is het aannemelijk dat dit de achtste dag na de verjaardag is. Op die avond komen Soekhoe en Ramessar en begint haar eerste menstruatie. Na de interlinie op blz. 57 is het de negende dag na haar verjaardag. Er staat immers: 'De volgende morgen is Soekhia bij haar'. Dat het verhaal-nu zich slechts één dag verplaatst heeft bij de interlinie, blijkt ook nog eens op blz. 58 waar Selinha zegt: 'Gisteravond toen je daar stond had ik de indruk dat je hulpeloos was'. De volgende ochtend, op de tiende dag na haar verjaardag, voert zij de kippen. Dan komt op blz. 62 een interlinie en daarna is het juni 1952. Er kunnen echter wel dagen overgeslagen zijn: de interlinie suggereert immers een sprong. Daarom is het van belang het gedeelte na de interlinie ook te bekijken. Eerst komen twee alinea's waar de vertelde tijd stilstaat, daarna wordt verteld dat S. de dag na het gesprek met Selinha, dat is dus de elfde dag na haar verjaardag, weer naar school is gegaan.
De gebruikte werkwoordstijd duidt erop dat de sprong die gemaakt is in de tijd maar kort is (zie hiervoor: 2.4 *De verbale tijd*), maar dat het verhaal-nu verder is opgeschoven dan de vermelde gebeurtenis van het weer naar school gaan. Volgens de eeuwig durende kalender viel 1 juni 1952 op een zondag. De dinsdag dat Sita weer naar school ging, moet dus in mei gevallen zijn. Als we aannemen dat dat de laatste dinsdag van mei is geweest, 27 mei, dan was S. op de zestiende mei jarig.

9 Het bezoek aan Ajodiadei komt in het sujet voorop. Dat geeft het natuurlijk een bijzonder gewicht. Meer daarover in 2.3, waar wordt ingegaan op de functie van deze en andere afwijkingen in het eerste hoofdstuk van de gangbare vertelwijze in *Sarnami, hai*.
Dat het eerste hoofdstuk een tijdomzetting is, wordt daar ook geargumenteerd. Hiermee in tegenstelling lijkt een passage van blz. 40. 'Al die tijd heeft zij met deze tranen rondgelopen. Eerst in het huis van Ajodiadei, toen bij Roekmien'. Het is duidelijk dat Bea Vianen zich hier heeft laten leiden door het sujet i.p.v. door de fabel, wat wellicht een unieke vergissing genoemd mag worden.

10 Deze tijd blijkt zó kort te zijn, dat het bij nadere beschouwing onmogelijk is wat er gebeurt. Dat hier m.i. toch van geen vergissing sprake is, maar van een functionele fout, wordt uiteengezet in 2.5.

11 Het huwelijk van Selinha vindt in de grote vakantie plaats. Dat is echter nog geen duidelijke aanwijzing voor de maand van het gebeuren, daar de vakanties in Suriname anders vallen dan in Nederland, terwijl er bovendien verschil is tussen de huidige vakantiedata in Suriname en de vroegere.
Volgens mededelingen van mijn studiegenote mej. M.C. Getrouw waren de schoolvakanties omstreeks 1953 als volgt geregeld: de grote vakantie liep van de laatste vrijdag in september tot de eerste dinsdag in november, terwijl de examens eind juli, begin augustus werden afgenomen in verband met de aansluiting met Nederland, waar toen een nieuwe cursus de eerste dinsdag van september begon. Ik dank mej. Getrouw voor haar inlichtingen.

Het is duidelijk dat in *Sarnami, hai* niet deze situatie geschetst wordt. De volgende vakanties komen in *Sarnami, hai* voor: na het mulo-examen, de overgang van de eerste naar de tweede klas, van de tweede naar de derde en tenslotte na het eindexamen van de middelbare school.

Het mulo-examen wordt op blz. 75 ter sprake gebracht. 'De examens zijn achter de rug, zij zijn alle twee geslaagd. De opwinding is geluwd'. De gebruikte werkwoordstijden kenmerken dit gedeelte als een terugblik. Het vertel-nu krijgen we in de volgende alinea te horen: 'Begin september'. Het mulo-examen vond dus vóór september plaats, wat nog overeenstemt met de feitelijke gang van zaken in Suriname in die tijd.

Het einde van het eerste schooljaar, dat op blz. 77 gemeld wordt, is niet exact te bepalen. Wel lijkt het me logisch dat het hetzelfde tijdstip geweest zal zijn als dat van het tweede schooljaar. Daarover wordt op blz. 90 e.v. gehandeld. Pas twee dagen nadat het schooljaar om is, geeft S. haar rapport aan haar vader. 'Nu Selinha er niet meer is, duren de middagen veel langer'. (blz. 90) Dit suggereert enig tijdsverloop in de vakantie. Op blz. 91 begint een nieuwe alinen met: 'September. De romantiek van de grote droge tijd bezorgt haar een wanhopige verveling'. Ik neem aan dat pas hier de septembermaand begint en wel op grond van ongeveer dezelfde argumenten die in noot 8 gebruikt zijn voor een andere passage. Op blz. 96 is de vakantie voorbij. Als uit te maken viel wanneer de vakantie voorbij was, viel ook het begin vast te stellen. Er zijn sterke aanwijzingen dat de school niet in november, maar in oktober weer begon. De familie Abdulkhan is volgens de blz. 91 en 92 gedurende de septembermaand weggeweest. Voor zijn talrijke kroost moet hij natuurlijk weer aan het begin van het schooljaar uit Nickerie terug zijn. Te concluderen valt dus dat de school weer in oktober begon. Een tweede aanwijzing hiervoor ligt verborgen in de geschiedenis tussen Islam en Sita. Als de school weer begonnen is, zien zij elkaar eerst tweemaal in de week (blz. 97), dan begint Islam een tijdlang te pesten (getuige woorden als *Ieder keer, Op zulke avonden*,) daarna houdt hij er een tijdje mee op, maar hij begint toch weer opnieuw. Sita verbreekt de verhouding, dan verstrijkt tijd, waarna ze hem in de stad met een andere vrouw ziet. Op zijn minst is met dat al een maand gemoeid geweest. Op blz. 97 staat: 'In november ontmoet zij hem bij meneer Abdulkhan. Dat moet in het begin van november geweest zijn, want pas op blz. 99 valt de kleine regentijd in. De vakantiemaand moet dus volgens deze geschiedenis de maand september geweest zijn.
Het einde van het tweede schooljaar kan dus gesitueerd worden op half augustus, en er is geen reden niet hetzelfde te doen met het einde van het eerste schooljaar.
Ten aanzien van het eindexamen geeft *Sarnami, hai* meer expliciete informatie. 'Tijdens de schriftelijke eindexamens, eind mei scheldt hij haar voor hoer uit'. (blz. 103) S. verbreekt dan de relatie met Islam. Als het examen achter de rug is, ontdekt S. dat ze zwanger is. Ze overweegt: 'Het [laatste sexuele contact met Islam] is nu zes weken geleden'. (blz. 103). Dat vond omstreeks eind mei plaats, zodat de examens in de eerste helft van juli werden afgerond.
De gang van zaken op de middelbare school volgens de voorstelling van *Sarnami, hai* is dus: grote vakantie van half augustus tot begin oktober; afloop van het examen: half juli.
Dat dit stramien niet alleen geldt voor de middelbare scholen, maar bv. ook voor de lagere scholen, blijkt uit de vakantie van de kinderrijke Abdulkhan. Bea Vianen is dus uitgegaan van de huidige toestand in Suriname en *Sarnami, hai* geeft dus geen historisch juist beeld op dit punt. Ik zie hierin een bevestiging van het in mijn Verantwoording geformuleerde standpunt dat het wérk uitsluitsel moet geven.

12 Op een middag in augustus vertelt Selinha Sita dat ze al twee maanden in verwachting is ('Misselijk zoals ik al twee maanden ben' -blz. 79-). Ze moet dus in juni zwanger geraakt zijn. In september is het huwelijk gesloten en 'Na vier maanden is het [huis] afgebouwd'. (blz. 83) Dat is dan in januari, wat klopt met een biologisch gegeven uit de tekst: Radj' geïrriteerdheid doordat hij er niet meer zo goed bij kan.
Selinha is dan zeven maanden in verwachting. Andere aanwijzingen dat de ontmoeting met Islam in januari heeft plaats gevonden is het feit dat er weinig sterren zijn, wat wijst op de zware bewolking van de kleine regentijd.

13 Aan het begin van het hoofdstuk *Het kind* komt een tweede vergissing t.a.v. de vertelde tijd voor. Als Sita wakker wordt, is het misselijke gevoel over. Direct volgt de zin. 'Het is half negen'. Dan wordt gemeld wat iedereen doet, waarna volgt: 'Het is zondag, half acht'. Opmerkelijk is overigens dat in één alinea tweemaal op de klok gekeken wordt. Er volgt: 'Zij heeft een heleboel dingen te doen'. Zie hiervoor ook 2.6.

14 Het verslag van haar bezoek aan de vader wordt door twee interlinies ingedeeld, waarin een sprong in de tijd gemaakt wordt. Op blz. 154 wordt een tijdsverloop van een uur overgeslagen, terwijl bij de tweede interlinie een kleinere sprong gemaakt wordt: de vrouw met wie haar vader samenleeft is even weggeweest om hem te halen. Door deze indeling worden twee facetten van het bezoek benadrukt: het komen en het gaan.

Tweede hoofdstuk
De tijd

2.0 Inleiding

In het menselijk bestaan speelt de tijd een belangrijke rol. De mens is immers geplaatst in de tijd en de weerslag daarvan is te vinden in zijn literatuur, zijn godsdienst, zijn geluksverlangen. Hij kan aan de tijd lijden, trachten het onherroepelijke van de tijd te overwinnen. De mens past zich aan de tijd aan, of verzet zich tegen het tijdsverloop. Kortom: de tijd is voor de mens een filosofisch probleem.

Nog op andere wijze speelt de tijd een rol in het leven van de mens. Elke taaluiting is gebonden aan de tijd en is daardoor meetbaar. Dit tijdsaspect wordt in de romantheorie *de verteltijd* genoemd. Maar ook in de taalvorm zelf komt de tijd tot uitdrukking. De transformationele grammatica stelt in aansluiting op de traditionele dat in elke zin een tijdsindicator aanwezig moet zijn[1] de tijdsindicator van het gezegde zal ik kortheidshalve de verbale tijd noemen.

De tijd als filosofisch probleem en de tijdsaspecten aan de taaluiting zijn zaken die buiten de fictie om ook voorkomen. De verbale tijd in een verhaal vertoont echter andere aspecten dan wanneer zij in het gewone taalgebruik van de werkelijkheid voorkomt. Speciaal de veranderingen die zich bij het gebruik van het preteritum voordoen waren en zijn punt van discussie[2]. De mogelijkheid dat in een verhaal de zin *Morgen ging zijn vliegtuig* kan voorkomen - waarin een bijwoord dat de toékomst aangeeft, verbonden wordt met een een onvoltooid verléden tijdsvorm - heeft vele pennen in beweging gebracht. Ik zal mij niet in deze discussie mengen; van belang is hier de constatering dat de tijd die in de taalvorm tot uitdrukking komt in de fictie een andere funktie kan hebben dan in de werkelijkheid.

In een verhaal komt naast de reeds genoemde tijdsaspecten, die ook in de werkelijkheid bleken te existeren, nog een tijdsaspect voor, dat echter uitsluitend in een verhaal verschijnt en dus niet in de werkelijkheid. Het is het tijdsverloop binnen het verhaal, kortheidshalve *de vertelde tijd* genoemd. Het tijdsverloop in een verhaal kan sneller of langzamer aangeboden worden dan in de werkelijkheid. De auteur heeft de mogelijkheid met het tijdsverloop te manipuleren. Vergelijking van de in het vorige hoofdstuk gegeven fabel met de volgorde der gebeurtenissen in *Sarnami, hai* maakt dat duidelijk. De voorgeschiedenis moest de lezer zelf construeren, daar ze niet in chronologische volgorde werd opgedist. Het is zelfs mogelijk, zoals ik nog zal laten zien, dat de auteur op een subtiele manier fouten in het tijdsverloop binnen het verhaal maakt[3]. Uit een en ander blijkt het relationele karakter van de vertelde tijd en van de fictie van het verhaal. Slechts door vergelijkingen te maken met het wer-

kelijke tijdsverloop en met de werkelijkheid worden de afwijkingen zichtbaar. Pas als men de verteltijd van zinnen als: *Het jaar is vlug om. Zij leest nu andere boeken*, afmeet aan de erin vertelde tijd, kan men constateren dat de vertelde tijd enorm versneld is.

De verhouding tussen verteltijd - aspect van de werkelijkheid - *en vertelde tijd* - aspect van de fictie - is dus van belang om inzicht te krijgen in de tijdsstructuur van een verhaal. In dit hoofdstuk bepaal ik me hoofdzakelijk tot een bespreking van dit tijdsaspect. Dat wil niet zeggen dat deze methode voor elk werk de geschiktste is. Met name een roman als *Atman* van Leo Henri Ferrier lijkt om een andere benadering te vragen voor het zijn structuur prijs geeft. Waarschijnlijk ligt daar de sleutel in de gehanteerde symboliek. In *Sarnami, hai* echter blijken de manipulaties met het tijdsverloop rechtstreeks in dienst te staan van de idee, die verband houdt met het niet-fictionele tijdsaspect: de tijd als filosofisch probleem.

2.1 Toelichting op de grafiek

De verhouding tussen de vertelde tijd en de verteltijd is getekend op de grafiek die als losse bijlage achterin is opgenomen. Verticale stippellijnen zijn eenheden van de verteltijd, de bladzijden. De horizontale stippellijnen duiden de jaartallen aan, eenheden van de vertelde tijd. Voor de berekening van de vertelde tijd raadplege men hoofdstuk één over de fabel en de daarbij behorende noten. De ononderbroken lijn geeft het vertel-nu aan. Van belang is dat de schaal boven de centrale lijn van 1952 groter is dan eronder. Dat is om praktische redenen gebeurd.

Het zal duidelijk zijn dat ik bij de weergave van de verhouding tussen vertelde tijd en verteltijd voorbij moest gaan aan allerlei details. Daardoor wordt het een en ander verdoezeld. Zo zijn kleine sprongen in de tijd buiten beschouwing gelaten, daar ze niet weer te geven zijn in deze schaal. Een uitzondering heb ik gemaakt voor de omzetting van het eerste hoofdstuk, doch dat kon slechts door af te wijken van de schaal.

De aan het verleden gewijde passages leverden een moeilijkheid op ten aanzien van de vertelde tijd. Horen ze tot het nu of tot het verleden? Ik heb gekozen voor beide, zodat op bepaalde plaatsen in de grafiek sprake is van twee vertelde tijden tegelijk. Waarom dit gebeurd is, zal ik illustreren aan de hand van een passage die op de bladzijden 15 en 16 voorkomt.

> ‘De vrouw wordt door een hoestbui overvallen. [...] S. blijft er doodkalm onder. De angst en de aarzeling, de opgewondenheid waarmee zij aanklopte, zijn veranderd in nuchterheid en ongevoeligheid. Zij weet wie zij voor zich heeft.

> Haar gedachten dwalen af. Het was zo'n zelfde middag dat zij haar moeder voor het laatst hoorde hoesten. Het had een paar uur geregend. Daarna was het koel. Het licht nam afscheid van de mensen op straat en in de huizen. Van het groen van de palmen, de manjebomen en de guave. De wolken van de ondergaande zon waren bloedrood. Een groet om niet te vergeten. Zij ziet weer de lakens - lakens die week worden van het bloed dat haar moeder uitspuwt. Er is geen verpleegster bij de hand. Zij staat voor haar vader en kijkt in een soort extase toe hoe snel het proces zich voltrekt. Lakens, ja lakens, en wat nog meer? [...] Zo iets kan je maar een keer gebeuren. De eerste keer is altijd de ergste. Er is maar een keer. Dag mamma, wil zij zeggen. Is er een hiernamaals, mamma? Een nirwana, mamma? Waar je geen nummer zult zijn? De hoest van Ajodiadei roept haar tot de werkelijkheid terug.'

In de eerste aangehaalde alinea bevinden we ons in het verhaal-nu. De sprong naar het verleden vindt in de gedachten van S. plaats. Ze wordt veroorzaakt door een aantal factoren uit het nu: de hoest van Ajodiadei, het weer van de dag, de ondergaande zon, de onverschilligheid die in haar is; dit alles speelde ook een rol in het verleden. Ook toen hoestte iemand, ook toen had het eerst geregend en werd het later koel, ook toen kleurde de ondergaande zon de wolken bloedrood, ook toen was er iemand onverwacht onverschillig. Zou ik stellen dat dit fragment zich volledig in het nu afspeelt, dan zou ik tekort doen aan het feit dat het fragment over het verleden gaat. In het bewustzijn van S. is het verleden reëel aanwezig, getuige het presens historicum. Het leeft echter niet chronometrisch nauwkeurig. Hoe lang S. aan het sterfbed stond, komen we niet te weten. De vertelde tijd is versneld. Juist dit contrast met de tijdsbehandeling van het verhaal-nu is een reden voor de lezer deze passage anders te beleven. Stel ik daarentegen dat in het bewustzijn van de lezer alleen het verleden aanwezig is, dan blijkt ook dat onjuist te zijn. Het fragment is immers kort; het werd ingeleid met: 'Haar gedachten dwalen af', zodat de lezer weet dat hij zich slechts in gedachten mee verplaatst naar een andere tijd; de genoemde overeenkomst tussen de factoren uit het verleden en het heden zorgt ervoor dat het verhaal-nu in het bewustzijn van de lezer blijft meespelen; hij denkt als het ware: ook nu gaat de zon onder, als hij leest: 'De wolken van de ondergaande zon'. De woorden zelf leggen dit verband ook: 'zo'n zelfde middag', 'zij ziet weer', 'en wat nog meer?' en 'Zo iets kan je maar een keer gebeuren'.

De conclusie uit het voorafgaande is: in het bewustzijn van de lezer spelen twee vertelde tijden tegelijk een rol omdat er in twee vertelde tijden tegelijk verteld wordt.

In de andere passages die het verleden behandelen blijkt het vertellen vanuit het verhaal-nu in en over het verleden, dus het vertellen in twee vertelde tijden tegelijk, nog duidelijker. Daar wordt de verbale tijd niet gevormd door het presens historicum, maar door de o.v.t. of de v.t.t. Meer hierover echter in de aparte paragraaf over de verbale tijden.

De in deze paragraaf behandelde passage week dus af doordat er overgeschakeld wordt van de o.v.t. (was, nam, waren) op het presens historicum. De passage wordt des te opvallender daar dit de enige passage is die over het verleden handelt waar dit het geval is. Dat is niet zonder zin! Het behandelde gebeuren is *het overlijden van de moeder in 1951*. Door een aspect van de vertel*techniek* onderstreept Bea Vianen hier voor de aandachtige lezer op een bijzonder functionele manier een gedeelte van de vertel*inhoud*: '1951 is gisteren, het verleden. 1951 is vandaag, .morgen. Nu'.

Niet alleen de techniek van het vertellen roept in deze passage de 'tijdloosheid' van 1951 in herinnering. Ook de inhoud vraagt er uitdrukkelijk aandacht voor. Ik heb al gewezen op het associatiepunt, de ruimtelijke omstandigheden. Daarenboven staan er de merkwaardige zinnen:

> 'Zo iets kan je maar een keer gebeuren. De eerste keer is altijd de ergste.
> Er is maar een keer.'

Ondanks het feit dat hier tot slot uitdrukkelijk gesteld wordt, dat het gebeuren uniek en onherhaalbaar is, staat er ook dat het wél herhaalbaar is, want 'de eerste keer' suggereert dat er herhaling is. Wat hiervan de functie in het geheel van de roman is, zal later blijken.[4] Nu volstaat het de merkwaardigheid te signaleren in de context van het presens historicum, t.a.v. de dood van de moeder.

2.2 Conclusies uit de grafiek

Bij het volgende raadplege men voortdurend de grafiek.

Een der opvallendste punten is de rechtlijnigheid van het tijdsverloop. Dit komt overeen met de ervaring die de lezer heeft als hij *Sarnami, hai* leest. Men wordt zonder omwegen gevoerd naar het einde van het verhaal. Aan de hand van de grafiek kunnen we deze rechtlijnigheid verklaren.

Allereerst zijn er buiten het eerste hoofdstuk maar buitengewoon weinig regressies. Dat er meer zijn dan ik in de grafiek heb opgenomen, is al gezegd. De weggelatene zijn te beperkt van omvang. Dat de lezer de indruk heeft dat er ook buiten het eerste hoofdstuk veel regressies van tamelijke omvang voorkomen, terwijl bij telling blijkt dat dit niet zo is, is een indicatie voor de sterke leitmotivische functie van het verleden.

Vervolgens is er het feit dat er na blz. 35 strikt chronologisch verteld wordt met voortdurende versnellingen. Stanzel legt in *Typische Formen des Romans*[5] verband tussen een dergelijke tijdsbehandeling en de personele vertelsituatie. Is het point of view eenmaal in de hoofdpersoon gelegd, dan krijgt de lezer slechts die zaken voorgelegd die voor de hoofdpersoon van belang zijn. Door het elimineren van (bijna) alle vertelelementen gaat de scènische uitbeelding en de dialoogvorm overheersen, wat tot gevolg heeft dat in het algemeen slechts korte tijdsbrokken, vaak slechts momenten weergegeven worden. Stanzel[6] stelt dat dit geen verbrokkeling is, daar het geheel van indrukken, gedachten, herinneringen en associaties aan de orde komt. Volgens hem wordt de eenheid in het werk en in de tijdsbehandeling dus bewerkstelligd door de vertelsituatie[7].

In *Sarnami, hai* is dat ongetwijfeld het geval. De relatie tussen de tijdsbehandeling en de vertelsituatie wordt echter niet zo eenzijdig beheerst door de vertelsituatie. De eenheid in de schijnbaar desparate fragmenten wordt ook veroorzaakt door de strikte chronologie. Hierdoor worden de korte tijdsbrokken ingebed in het verloop van dé tijd en treden ze in het bewustzijn van Sita op als één geheel.

Ten slotte wordt de rechtlijnigheid veroorzaakt door de indeling in fasen die op grond van de verhouding tussen verteltijd en vertelde tijd aangebracht kan worden. (Zie de grafiek!)

De eerste fase loopt tot blz. 77. Daarin is een gering tijdsverloop in verhouding tot het aantal bladzijden. De tweede gaat van blz. 77 tot blz. 104. Hier wordt een betrekkelijk groot tijdsverloop, bijna drie jaar, in een relatief klein aantal bladzijden behandeld. De derde fase loopt van blz. 104 tot het eind van het boek. Vergeleken met de tweede fase is hier weer sprake van tijdvertraging.

Het is natuurlijk fraai om zulk een driedeling te constateren, maar het gevaar is reëel dat de conclusies al te snel getrokken worden, te meer daar in de grafiek zelf allerlei simplificaties zijn aangebracht. Mijn driedeling heeft pas waarde als ze gesteund wordt door een ander structuuraspect. Het is het meest voor de hand liggend hiervoor de handeling te onderzoeken.

Bekijken we daartoe opnieuw de afgrenzing van de fasen. Op pagina 76 bevinden we ons na de interlinie in ieder geval in oktober 1952, aangezien de school weer begonnen is. De passage tot de regel wit op blz. 77 is sterk tijdverdichtend: ze omvat een heel schooljaar. Daarin is niet veel opvallends gebeurd.

> ‘Het zijn toch altijd dezelfde gebeurtenissen die zich herhalen.’ (76)

Ze eindigt met de zinnen:

> ‘Zij moet het raadsel [van haar grootouders] uit haar hoofd praten. Zij mag niet opnieuw verward raken. Zij wil niet opnieuw gaan haten. Zij heeft haar aandacht hard nodig bij haar lessen.’ (77)

Aan het begin en het einde van de eerste fase staat dus het drama tussen haar grootouders en het verband tussen de grootvader en S. De tweede fase begint met:

> ‘Het jaar is vlug om. Zij leest nu andere boeken. De veranderingen in haar lichaam maken haar onrustig en prikkelbaar. De verveling stijgt, nu zij zo goed als geen huiswerk meer opkrijgen.’ (77)

Op de volgende bladzijde deelt Selinha haar mee dat ze zwanger is. Een bladzijde voor het einde van deze fase vindt de eerste coïtus van S. plaats. De fase eindigt met:

> ‘Ik ben een hoer, geen Sita. Maar ik kan tenminste blij zijn dat ik later niet de hele dag pannen hoef te wassen. Net als je zusters en schoonzusters. Ik zal geen gevangene zijn. Ik zal niet opgesloten worden. Heb je me gehoord?’
> Islam glimlacht veelbetekenend. ‘We zullen zien, Sita.’
> ‘Probeer me niet bang te maken. Er is niets om bang voor te zijn. Over een maand ga ik weg. Heb je gehoord?’
> ‘We zullen zien, Sita.’
> Zij grinnikt en fietst weg zonder zich van zijn woorden rekenschap te geven.’ (103/104)

De fase begint dus met te spreken over de veranderingen in het lichaam van S. en de zwangerschap van Selinha. Ze eindigt met de eerste coïtus van S. en twee toekomstverwijzingen. Een van Islam, die uitkomt, en een van S., die niet uitkomt. De lezer weet wie gelijk krijgt, doordat van Islam verteld wordt, dat hij *veelbetekenend* glimlacht en van S. dat zij zich *geen rekenschap* geeft van zijn woorden[8]. De lezer kan, gegeven de situatie, maar één conclusie trekken: Islam weet dat S. in verwachting is. Ook aan het begin en het eind van de tweede fase wordt de lezer met hetzelfde geconfronteerd; in dit geval een gedwongen huwelijk.

De derde fase begint met:

> ‘Het examen is achter de rug. Zij is geslaagd. Ata is tien geworden. Vaak zit zij de jongen te observeren, een beetje overweldigd door de gedachte aan het afscheid, want zij heeft het er nog niet met haar vader over gehad. Ata zal zijn weg wel vinden. Zij moeten hun eigen weg gaan.’

en ze eindigt met:

> ‘De jongen huilt. Zij stopt haar handen tegen haar oren. De voetstappen verwijderen zich steeds vlugger en triomfantelijker. Zij

> wil naar binnen rennen. Islam tegenhouden, de hond loslaten maar voelt dat haar benen haar steeds verder dragen, het diepe omsluitende donker tegemoet. Achter haar valt een appel. Vleermuizen cirkelen boven de toppen van de bomen. De witte nachtvogel slaat schreeuwend zijn mythologische vloek uit. In het gras geritsel van mieren, andere insekten. Een straathond jankt. Alleen witte, uitgeteerde honden met zwarte vlekken op hun romp en op hun kop kunnen zo klagend janken. Janken over honger, armoe, benauwenis. Zij hoort de schorre, alcoholische stem van Ajodiadei die haar naroept uit het raampje van het ellendige krot. Zij drukt haar handen vaster tegen haar oren. Ik wil niet, denkt zij. Ik wil het niet meer horen. Niets, Ik ben geen S. of het meisje. Niet meer. Sita! Sita! Ik durf mezelf bij de naam te noemen. Omdat ik weet wat ik niet wil: Stikken! Stikken! Stikken! Zij glimlacht door haar tranen heen.
> Het begint te regenen.' (160)

We moeten bij het lezen van de laatste aanhaling wel bedenken dat ze niet alleen aan het slot van de derde fase staat, maar dat ze ook het slot van het boek vormt. Vlak ervoor hebben we gelezen hoe Sita op de avond voor haar vertrek verstoten werd door Islam. Om dat te bereiken moest zij afstand doen van haar zoon Ata.

De derde fase opende met het stellen van een aantal punten:

- zij zal weggaan;
- het komende afscheid van Ata emotioneert haar;
- Ata moet zijn eigen weg vinden.
- S. moet ook haar eigen weg gaan.

Aan het slot vinden we dezelfde elementen terug:

- zij gaat inderdaad weg;
- het afscheid van Ata, haar zoon, emotioneert haar;
- S. gaat haar eigen weg;
- Ata moet zijn eigen weg vinden.

In het bovenstaande heb ik beide Ata's verwisseld op grond van de argumenten dat de gevoelsrelatie tussen S. en hen vrijwel identiek is en dat het geen toeval is dat ze beiden dezelfde naam hebben. De naamgeving is voor S. een belangrijke zaak. Zij heeft het kind een naam gegeven en niet Islam. Zij durft zichzelf pas aan het eind van het verhaal bij de naam te noemen.

Het begin en het eind van de derde fase staan dus in het teken van het vertrek. Maar in het slot speelt méér mee. Ook de eerste fase klinkt door in de stem van Ajodiadei en de tweede fase in:

> 'Ik ben geen S. of het meisje. Niet meer. Sita! Sita! Ik durf mezelf bij de naam te noemen. Omdat ik weet wat ik niet wil: Stikken! Stikken! Stikken!'

In de tweede fase heeft Sita immers haar meisje-zijn verloren en is ze vrouw geworden en aan het eind ervan uitte ze haar angst gevangene te kunnen worden van haar vrouw-zijn.

De fasen staan niet los van elkaar, elke afsluiting is tevens het begin van een nieuwe. Aan het eind van de eerste besluit zij haar aandacht niet meer op haar grootouders te richten, maar op haar lessen, het nu. Dat nu blijkt in de tweede fase dodelijk vervelend te zijn en bij wijze van afwisseling gaat ze in op Islams avances. De tweede fase eindigt met het einde van de relatie met Islam, naar de mening van S., maar bereidt er tevens op voor dat het het begin is van een gedwongen huwelijk. Ook blijkt daar al dat zij niet de gevangene van een huwelijk wil zijn, waarmee de kiem voor het conflict in de derde fase gelegd is.

De fasenindeling die ik op grond van de verhouding tussen de verteltijd en de vertelde tijd meende te kunnen maken, beantwoordt dus duidelijk aan een structurering in de handeling.

Op nog andere wijze is deze fasenindeling zinvol. De eerste fase staat in het teken van het verleden, de tweede in dat van het heden en de derde draagt het stempel van de toekomst. In de eerste fase immers tracht S. het verleden van haar grootouders te ontraadselen om de oorzaak te weten te komen van de ellende die over hun huis is gekomen (blz. 36). De lezer leert zo de gevestigde verhoudingen kennen op school, in het huis van Roekmien, in het ouderlijk huis van S., en ook de relaties die S. onderhoudt met anderen: Selinha en Soekhia; kortom: in de eerste fase maken we kennis met de toestand zoals die door het verleden geschapen is.

In de tweede fase komt hierin verandering. Selinha moet trouwen en Sita:

> ‘wordt de straat opgedreven, naar het donker onder de bomen. Naar de omhelzingen van de man die zij nauwelijks kent. Naar zijn liefkozingen, die zij het ene ogenblik plezierig, het volgende weerzinwekkend vindt.’ (blz. 96)

Waarom gaat zij dan tóch?

> ‘Nu heeft zij tenminste het gevoel dat er ook iets anders bestaat dan de stilte in huis. Het tirannieke gezag.’ (96)

Zij wil eruit. Maar dan breekt ook het besef door, dat het heden bepaald is door het verleden, waardoor de levensfasen van de mensen parallel gaan lopen. Hier blijkt ook dat de lezer niet alleen te maken heeft met het incidentele verhaal van één leven, maar met het verhaal van een leven in het algemeen.

> ‘Een kind wordt geboren, groeit op om later de littekens te herkennen, die er al waren, nog voordat het bestond. Het staat er

> niet bij stil, stelt zich vragen, verzet zich met ongeloof, wrok, haat. Dat is niet het einde. [...] Er is een bestemming die je niet zelf hebt bepaald.' (96)

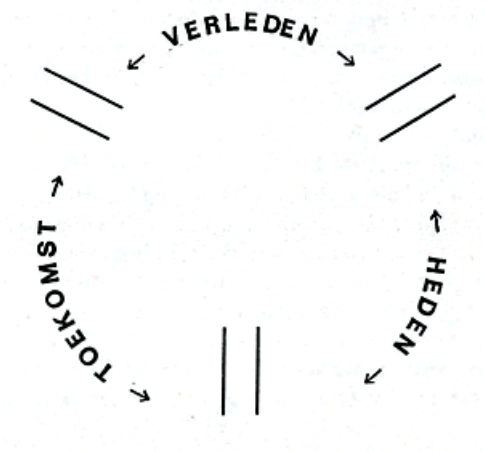
De ironie van het lot wil namelijk dat juist door het verzet tegen het verleden, dus door de omgang met Islam, het in volle kracht zijn noodlotsdoem kan doen gelden. Hiermee wordt de cirkel in de derde fase gesloten: de voorspelling van Ajodiadei, kenster van het verleden, komt uit. S. is precies haar grootvader: zij ontvlucht het land en laat een kind achter in de zorgen van een drankzuchtige man.

De derde fase staat dus in het teken van de toekomst, gesymboliseerd door haar vertrek uit Suriname. Maar juist deze toekomst sluit aan bij het verleden:

> '[...] jaartallen zijn niet aan tijd gebonden. 1951 is gisteren, het verleden. 1951 is vandaag, morgen. Nu.',

luidde het al op de eerste bladzijde van het verhaal. Zo is het einde een nieuw begin. Daardoor krijgt de tijd een extra-dimensie: die van de herhaling. De gebeurtenis is herhaalbaar en is daardoor de uiting van een principe dat aan meerdere levens ten grondslag ligt. Er is al een nieuwe Sita: de kleine Ata. Maar door de veralgemening die bleek uit: '*Een* kind wordt geboren' (cursivering van mij), zal een soortgelijk gebeuren ook bij anderen voorkomen. Er zijn talloze Sita's en Ata's. In feite wordt elk mens in zijn ontwikkeling voor de keuze geplaatst zich te schikken naar het verleden of zijn eigen weg te gaan.

De fasenindeling op grond van de verhouding verteltijd-vertelde tijd toont dus de rechtlijnigheid van verleden - heden - toekomst, doch tevens wordt deze rechte lijn omgebogen tot een cirkel, wat in onderstaand schema is weergegeven.



De pijlen geven de directe verbanden weer die het verhaal legt en die behandeld zijn bij het zoeken naar parallellie tussen de fasen van de grafiek en de geleding van de handeling.

De tijd is in *Sarnami, hai* een rechte lijn en een cirkel tegelijk. Voor Ata zal eenzelfde levenscirkel weggelegd zijn als voor zijn voorouders, omdat er een externe wetmatigheid is die het leven van elk individu beheerst. Die wordt doorgegeven van generatie op generatie. Het verzet tegen die wetmatigheid is aanvankelijk een verzet tegen de ouders. Men zoekt steun in de generatie daarvóór, maar het enige dat men te weten komt, is dat hun zaken een afgesloten geheel vormen binnen de tijd waarin ze zich hebben afgespeeld.

Het cirkelvormig tijdsverloop zorgt ervoor dat *Sarnami, hai* het karakter van een mythe krijgt. Dresden noemt in *Wereld in woorden*[9] *de* roman zelfs mythisch van karakter in wezen en opzet. Hij ziet daarin de verklaring van het feit dat figuren in een roman niet typisch, maar archetypisch zijn. Ze zijn, volgens Dresden, meer dan zichzelf, daar ze het stempel dragen van hen die hun voorafgingen. De voortgaande tijd wordt daarom ook vervangen door een terugkeer van hetzelfde.

Het is verleidelijk deze visie toe te passen op *Sarnami, hai*. Er is immers een cyclisch tijdsverloop, de tekst zelf wijst erop dat Sita archetypisch is en op talloze plaatsen wordt beklemtoond dat Sita het stempel van haar voorouders draagt. Ik geloof niet dat deze visie recht doet aan *Sarnami, hai*. Ze gaat voorbij aan het feit dat de moeder ànders is, dat er naast het mythisch-cyclische tijdsverloop toch ook de rechte lijn van verleden-heden-toekomst is. Bovendien toont de afloop van het verhaal juist dat Sita uiteindelijk niet in een vicieuze cirkel gevangen zit, maar zich bevrijdt. Toepassing van de visie van Dresden op *Sarnami, hai* zou betekenen dat het werk een pessimistische idee verkondigde, daar de lineaire tijd volkomen ondergeschikt was aan de cyclische. De vraag hoe de relatie tussen die twee precies is, kan m.i. pas beantwoord worden als de ruimte onderzocht is. Eerst zal ik echter nog enkele tijdsaspecten belichten.

2.3 Vertelde tijd en verteltijd in het eerste hoofdstuk

De tijdsbehandeling van het eerste hoofdstuk vertoont twee opvallende contrasten met die van de rest van de roman. Het hoofdstuk is in zijn geheel de enige doorbreking van de chronologie en de verteltijd en vertelde tijd lopen er synchroon[10]. Verder komen er in het eerste hoofdstuk relatief veel regressies voor.

In *Nummers* is in het verhaal-nu nergens een noemenswaardige

versnelling of vertraging van de vertelde tijd[11] te constateren. De stilten in het gesprek met Ajodiadei worden gevuld met de gedachten, de observaties en de herinneringen van S. Het verhaal-nu wordt dus chronometrisch nauwkeurig verteld. In 2.1 is uiteengezet waarom ik de passages die over het verleden handelen, heb beschouwd als verteld in twee vertelde tijden tegelijk. Hier kan nog een argument gegeven worden: de herinneringen vullen precies de lacunes in het nu. De vertelde tijd in *Nummers* verloopt dus chronometrisch nauwkeurig. Ook in die gedeeltes die over het verleden handelen want daar gaat de tijdlaag die het nu aangeeft chronometrisch nauwkeurig door; alleen de tijdlaag die het verleden aangeeft is diffuus.

Versnellingen zijn in de rest van de roman een zeer frequent verschijnsel, ook in het tweede hoofdstuk. Dat dit in de grafiek niet tot uitdrukking komt, vindt zijn oorzaak in het feit dat de versnellingen niet uit te drukken zijn in de gehanteerde schaal. Er is vanaf het tweede hoofdstuk bijna geen bladzijde waar de tijd niet verdicht wordt in vergelijking met het eerste hoofdstuk. Dat het in sommige passages lijkt of dat niet het geval is, komt doordat vlak ervoor zeer sterk is samengevat.

Illustratief voor de minder in het oog lopende versnellingen dan in een zinnetje als: *Het regent een hele tijd*, is de volgende passage.

> ‘Het is een uur. De school is uit. Zij staat tussen de andere meisjes van haar klas op de grote ronde stenen stoep, druk pratend over allerlei meisjesachtige onderwerpen, gebeurtenissen uit de loop van de dag, de streken...
> De lucht is grijs. Van de kant van de rivier af, uit het oosten, komen grijze wolken aandrijven en voorspellen regen. Het is benauwd. Kleine zweetdruppeltjes parelen onder haar neusvleugels. Zij veegt ze weg met een zakdoek die zij weer onder de rand van haar mouw schuift. Zij zegt iets tegen Selinha, wuift terug en steekt met Agnes de straat over.’

Eerst worden hier tijd en plaats bepaald. Maar reeds in de derde zin vindt versnelling plaats: *Druk pratend*. Wat Sita zegt, wordt niet vermeld, want het gaat over zinloze onderwerpen. Kennelijk is het feit van het praten met anderen belangrijker dan wàt er besproken wordt. Dit vertellen is een ander vertellen dan van het eerste hoofdstuk. Hoe lang S. aan het woord geweest is, valt niet uit te maken; we kunnen er slechts naar gissen.

Een ander illustratief verschil in tijdsbehandeling met het eerste hoofdstuk vormt het vijfde hoofdstuk, *Islam*. Het is een van de hoofdstukken uit het midden van de roman. Het behandelt de voorgeschiedenis van het gedwongen huwelijk van Sita. Het hoofdstuk begint met een nieuwe ontmoeting met Islam en de daarop volgen-

de autorit, waarvan we alleen het gesprek te lezen krijgen. Er wordt geen moeite gedaan het tijdsverloop te suggereren door beschrijvingen of gedachten in te lassen. Dat is een heel verschil met de weergave van bijvoorbeeld het gesprek met Ajodiadei. In een door interlinies afgescheiden alinea wordt op pagina 96 vermeld dat er meer ontmoetingen volgen in de vakantie. De volgende passages handelen over het verbreken en vervolgens weer herstellen van de relatie. Er is sprake van een sterke tijdsverdichting en het tijdsverloop is diffuus. We weten alleen dat het eerste sexuele contact in november plaats vindt. In de passage die daarover handelt, vertraagt de vertelde tijd opvallend. Daarna worden maanden samengevat in een alinea die handelt over de angst die S. aan het eind van iedere maand heeft. Over alle andere keren dat sexueel contact plaats vindt, wordt niet gesproken; kennelijk onderscheiden ze zich in de beleving van S. niet van de eerste. Op blz. 103 is het inmiddels eind mei 1955. Weer verbreekt S. de verhouding. Drie dagen na de uitslag van het examen begint zij te vermoeden dat ze in verwachting is en op een dag in juli gaat zij naar het huis van Azaat. Dat wordt vrij uitvoerig geschetst, waarbij opvalt dat het accent ligt op het observeren van de omstandigheden in het huis van Popkia. Het hoofdstuk besluit met een alinea waarin geschetst wordt hoe S. omstreeks het middernachtelijk uur haar bezittingen gaat ophalen.

In feite geeft het hoofdstuk de hele voorgeschiedenis van het gedwongen huwelijk. De verteltijd is zeventien bladzijden en de vertelde tijd een jaar. Daarin is de verhouding tweemaal verbroken geweest. Het meisje geeft zich toch aan de jongen, hoewel ze een afkeer heeft van alles wat met sexualiteit te maken heeft. Het gaat hier om een intelligent meisje dat een sterke neiging tot peinzen en piekeren heeft, omdat ze tot het wezen der dingen tracht door te dringen. Ze vraagt zich bovendien voortdurend af wat het verschil tussen haar en de anderen is. Dit alles overziende kan ik slechts één conclusie trekken; de voorgeschiedenis wordt bijna cynisch kort weergegeven omdat de hele geschiedenis met Islam slechts bijzaak is in de totaliteit van de roman.

Het eerste hoofdstuk krijgt dus door het synchroom lopen van verteltijd en vertelde tijd een aparte positie. Die wordt nog eens onderstreept door de omzetting van de chronologie. Op blz. 36 gaat aan de interlinie een zin vooraf die meedeelt dat S. op weg is naar de zoveelste Ajodiadei. De zin na de interlinie is: *Zij heeft haar ontmoet*. Er worden twee duidelijke aanwijzingen gegeven dat het eerste hoofdstuk door omzetting vooraf ging en dat het chronologisch gezien op de plaats van de interlinie past. *Sarnami, hai* begint dus

mediis in rebus. De uitdrukkelijkheid waarmee dit gebeurt, wordt nog geaccentueerd door de aanhef van het tweede hoofdstuk:

> ‘Er zijn verschillende redenen die haar juist op haar verjaardag naar het krot van Ajodiadei hebben gedreven.’

De werkwoordsvorm *hebben gedreven* dwingt de lezer terug te gaan in de tijd. Dat doet de inhoud van de zin ook. De lezer denkt weer aan het vorige hoofdstuk en hij vermoedt dat hij thans een verklaring krijgt van wat daar gebeurde. De aanhef blijft natuurlijk merkwaardig. Ook zonder deze zin zou de lezer op blz. 36 te weten komen dat er omzetting heeft plaats gehad. De uitdrukkelijkheid waarmee de lezer tot driemaal toe op de omzetting wordt gewezen is opvallend.

Zowel de verhouding tussen verteltijd en vertelde tijd als de omzetting van de chronologie geven het eerste hoofdstuk een apart gewicht. Wat daarvan de functie in de tijdsstructuur is, dient nog aangewezen te worden.

Het lijkt mij dat het eerste hoofdstuk zo'n bijzondere tijdsbehandeling heeft omwille van de erin voorkomende passages die het verleden behandelen. Vaak denkt S. aan de voorafgaande tijden. Dat wordt in de eerste alinea al aangekondigd door de naam Janakya en door het jaartal 1951. Globaal genomen hebben de herinneringen betrekking op twee tijdlagen: die van haar grootouders en die van haar moeder. Daarnaast komt het nu voor, zodat er drie tijdniveaus zijn. De schakel tussen de verschillende perioden is Ajodiadei. In haar gedachten leven de voorbije tijden nog.

> ‘Zij is bezig gek te worden, denkt S. Gek van haar herinneringen die zich in de loop der jaren hebben ontwikkeld tot wanstaltige nevelachtige hersenschimmen, haar hebben gekweld en achtervolgd.’ (blz. 18)

Daarom kan Ajodiadei als uitgangspunt dienen om in de tijd terug te gaan. Dat gebeurt bijvoorbeeld op blz. 11:

> ‘Hier zit zij, de enige overlevende in het drama [...]’

en op blz. 13:

> ‘De oude is een van de schuldigen die nog leeft.’

waarna wordt uitgeweid over de contracten uit de tijd van de immigratie, en op blz. 14:

> ‘Adjodiadei kan vrijuit gaan,’

waarop weer een terugblik volgt.

De data uit het verleden zijn slechts bij benadering te bepalen, zoals uit het notenapparaat bij de fabel blijkt. Het diffuse vertellen over het verleden vormt een scherpe tegenstelling met de exactheid waarmee het heden verteld wordt. Uit het verleden krijgen we slechts fragmenten, terwijl de onderlinge afstanden der gebeurte-

nissen slechts bij benadering zijn aan te geven. Helemaal niet te achterhalen valt hoeveel vertelde tijd elke gebeurtenis omvatte.

Oorzaak van het verschil in tijdsbehandeling van het heden en het verleden is het perspectief. De gebeurtenissen worden geschetst vanuit het beleven van Sita. Voor haar is het verleden vol raadsels, mysteries. Het zou van een gebrekkig schrijverstalent getuigd hebben, als dat onbekende, geheimzinnige, raadselachtige verleden desondanks uitvoerig helder en precies verteld zou zijn. Dat zou niet alleen een té opvallende breuk in de vertelsituatie betekend hebben, het zou ook een ondermijning van de tijdstructuur geweest zijn. Nu kan de lezer concluderen tot de cirkel die verleden, heden en toekomst vormen. Bij een exactere weergave van het verleden, als bv. de lezer te weten zou komen wèlk drama zich tussen de grootouders had afgespeeld, zou er een té grote wissel op het abstractievermogen van de lezer getrokken zijn. Nu redeneert de lezer vanuit het heden naar het verleden toe en hij ziet dan door de tamelijk abstract voorgestelde gebeurtenissen van het verleden de overeenkomsten met het heden en de toekomst.

2.4 De verbale tijd

Sarnami, hai is een personele roman, geschreven in de onvoltooid tegenwoordige tijd. Er is veel secundaire literatuur over de waarde van het preteritum, nauwelijks over het presens[12]. Käte Hamburger, Maatje en recent Blok hebben de functie van het preteritum onderzocht en komen tot de conclusie dat het op zijn minst een indicatie is van het fictieve karakter van een verhaal. Bij de behandeling van de verbale tijd wil ik echter uitgaan van een algemeen principe zoals T.A. van Dijk dat formuleert in zijn *Moderne Literatuurtheorie*.[13].

Van Dijk stelt dat in het literaire communicatieproces de functie van de tekst vaak dominerend reflektief is, d.w.z. dat de aandacht van de lezer met name ook voor de vorm van de tekst zelf gevraagd wordt. Hij merkt voorts op dat literaire teksten als alle andere gecodeerd zijn door middel van de elementen en regels van het taalsysteem. Men kan zich afvragen of deze uitspraken niet tegenstrijdig zijn: als een literaire tekst syntactisch bepaald wordt door de gewone regels, dan zou hij volgens de eerste uitspraak aandacht vragen voor het gewone. Van Dijk lost deze kwestie als volgt op: wel wordt het ‘literair taalgebruik’ bepaald door de regels van het taalsysteem, maar het onderscheidt zich van andere soorten taalgebruik door het vaker of minder vaak voorkomen van bepaalde elementen en regels. Deze frequenties kunnen door hun relatieve constantheid een bepaald verwachtingspatroon bij de lezer wekken.

Afwijkingen van dit patroon leveren een grotere informatie op dan wanneer een tekst zich conformeert aan het verwachtingspatroon. Een goede illustratie hiervan levert Kayser in *Das sprachliche Kunstwerk* met de laatste zin van *Die Leiden des jungen Werthers*, waarin opeens een andere tijdsvorm gebruikt wordt. Hij toont daarmee aan dat 'das Perfekt die Erzähl- (bzw. Lese-) Gegenwart als eigenen Standpunkt wieder wachruft.' (138).

Een der duidelijkste voorbeelden van het oproepen van een bepaald verwachtingspatroon bij de lezer is de gebruikte werkwoordstijd. Verschijnt in een verhaal dat in het preteritum verteld wordt, opeens een presensvorm, dan verschaft deze de lezer informatie t.a.v. het vertellersstandpunt. (Vgl. Kayser, 137).

Het normale verwachtingspatroon van de lezer die een omvangrijk prozawerk ter hand neemt, is dat het werk in de verleden tijdsvorm gepresenteerd wordt. *Sarnami, hai* wijkt van dat gebruik af. Een onderzoek naar de werkwoordstijden maakt dat duidelijk. Op drie verschillende plaatsen heb ik honderd werkwoordsvormen naar hun tijd geteld. In onderstaand schema zijn de resultaten daarvan samengevat.

		I	**II**	**III**
		blz. 14 e.v.	vanaf de interlinie op blz. 99	blz. 141 e.v.
Ott	Bv	52	92	62
Ovt	Bv	22		28
Vtt	Bv	10	5	3
Ottt	Bv		1	4
Ott	Lv	4	1	2
Vtt	Lv	2		
Ovtt	Bv	3		
Vvt	Bv	3		
Vttt	Bv	1		
Vvtt	Lv		1	
Ovt	Lv	2		
Vvt	Lv	1		1
Niet gebruikt:		Ottt Lv		
		Vttt Lv		
		Vvtt Lv		
		Ovtt Lv		

Het verwachtingspatroon dat *Sarnami, hai* bij de lezer wekt, is dus de tegenwoordige tijd. De structuuronderzoeker moet daardoor

trachten op twee vragen een antwoord te geven: wat is de functie van de tegenwoordige tijd als normaal gebruikte werkwoordstijd en wat is de functie van de in het werk voorkomende afwijkingen op de regel van het werk?

Voor hierop in te gaan, wil ik eerst een zijspoor bewandelen. Uit het frequentieonderzoek blijkt dat *Sarnami, hai* op verschillende plaatsen verschillende verwachtingen wekt bij de lezer. Een Ott op blz. 100 zal niet opvallen en in bepaalde passages van blz. 14 e.v. wel. Een bewijs daarvoor heb ik al gegeven n.a.v. *Zij ziet weer de lakens*, een presens historicum na zeven achtereenvolgende preterita[14]. Als het preteritum in een roman de normale werkwoordsvorm is, dan is het presens in een roman al een afwijking en het heeft dan volgens Van Dijk een verhoogde informatieve waarde. Als op dat presens-met-verhoogde-informatieve-waarde dan weer als uitzondering het preteritum gebruikt wordt, heeft dat een nóg hogere informatieve waarde. Dat is in de passage van blz. 16 het geval. Daar is het preteritum de uitzondering op de uitzondering. Het daar opeens opduikende presens is dan de uitzondering op de uitzondering van de uitzondering, die dan een uitzonderlijk hoge informatieve waarde heeft. Dat dit niet louter een wat flauw gegoochel met woorden is, heb ik in 2.1 duidelijk gemaakt.

Om op de gestelde hoofdvragen een antwoord te geven, ben ik de werkwoordstijden van het eerste hoofdstuk, waarin immers een concentratie van afwijkingen te constateren valt, nagegaan. Die welke in een andere tijd dan in het presens staan, heb ik in onderstaand schema samengevat. Tevens is opgenomen op welke tijdlaag van het verhaal ze betrekking hebben. De toekomende tijden heb ik buiten beschouwing gelaten, daar het mij in eerste instantie te doen is om de relatie tussen heden en verleden. Twee passages zijn eveneens buiten beschouwing gelaten. De eerste staat op blz. 9:

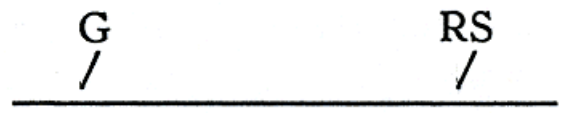
‘Nummers, cijfers, getallen, jaartallen zijn niet aan tijd gebonden’, die een sententie is. De tweede is de reeds eerder aangehaalde passage van blz. 16, waar sprake is van een presens historicum.

	tijd grootouders	**tijd moeder**	**nabije verleden**
v.t.t.	14	6	37
o.v.t.	28	73	8
v.v.t.	5	15	-

Uit het schema blijkt de tendens de v.t.t. te reserveren voor gebeurtenissen die pas hebben plaats gevonden, en de o.v.t. en de v.v.t. voor zaken die zich in een verder verwijderd verleden hebben afgespeeld. Wat in het vertel-nu gebeurt, wordt weergegeven in

het presens. Steekproeven in de rest van de roman bevestigden het hier gesignaleerde.

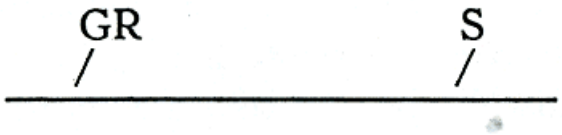
De afwijkingen van het presens blijken dus duidelijk een functie te verrichten. Opvallend is dat het referentiepunt de neiging heeft in het heden te liggen, als het zaken aangaat die zich in een nabij verleden hebben afgespeeld. Een voorbeeld is de zin: 'Dit is het adres dat Soenderdei, de marktvrouw, haar heeft gegeven.' Schematisch liggen de verhoudingen tussen spreek- gebeur- en referentiemoment in deze zin als volgt:



Er wordt immers op het gebeuren teruggekeken vanuit een later moment dat samenvalt met het spreekmoment.

Gaat het echter om gebeurtenissen die verderaf in de tijd liggen, dan verplaatst het referentiepunt zich naar dat *verleden*.

Dat blijkt onder meer in de zin: 'Haar moeder had het er vaag over dat ze dronk.' Hier liggen de verhoudingen anders dan bij de vorige geschematiseerde zin:



Sita vertoeft in gedachten weer op het ogenblik dat haar moeder dit zei, waardoor het referentiemoment zich verplaatst naar het gebeuren.

Daar alles verteld wordt vanuit het perspectief van Sita, blijkt hieruit dat Sita zich in gedachten in het verleden verplaatst[15].

Het verleden is voor haar een levende realiteit geworden. Voor de opbouw van de roman is dit niet zonder zin. Ik zal nog laten zien dat een groot aantal voltooide tijden waarbij het referentiepunt in het heden ligt en die het nabije verleden behandelen, in feite gelijk te stellen zijn met het gewone presens. Alleen omwille van de afwisseling van de presensvormen is daar een andere werkwoordsvorm gekozen. Door het verleden als levende realiteit voor Sita voor te stellen, dus door het referentiepunt in het verleden te laten vallen, wordt het verleden ook voor de lezer als realiteit voorgesteld en komt in de passages die over het verleden gaan, ook via de werkwoordstijden de merkwaardige spanning voor, die ik al aanwees als grondslag voor de tijdstructuur: het heden en het verleden staan apart èn vallen samen. Door de werkwoordsvormen is het referen-

tiepunt in het verleden, is dat verleden geactualiseerd in het heden. De verleden tijdsvormen hebben dus in *Sarnami, hai* verledentijds betekenis en actualiteitsinhoud. Ook hierdoor wordt het verleden vooropgesteld. Heden en verleden worden zo op elkaar betrokken.

Is in het bovenstaande aangewezen wat de functie van de afwijkingen op het presens is, onbeantwoord is de vraag gebleven wat de functie van het presens is. Ten aanzien van het preteritum stellen de onderzoekers dat het het fictieve karakter van het verhaal verhoogt. Voor de hand liggend is het deze stelling voor het presens om te draaien en te zeggen dat het presens de werkelijkheidssuggestie verhoogt.

Een argument hiervoor zie ik in het feit dat het een personele roman is. Stanzel zegt dat de lezer zich de aanwezigheid van een verteller bij de personele vertelsituatie niet meer bewust is. Daardoor ontstaat de suggestie dat hij zich zelf op het toneel der gebeurtenissen bevindt (blz. 17). Dit alles wekt een schijn van objectiviteit (blz. 39). Het gebruik van het presens, verhoogt dan het toeschouwerzijn van de lezer. Hier schuilt echter gevaar voor een auteur: vertellen in het presens vermoeit de lezer snel. Vandaar dat auteurs van omvangrijke werken kiezen voor het preteritum. In *Sarnami, hai* is het gevaar van te snelle vermoeiing van de lezer niet aanwezig in die gedeelten waar regressies voorkomen. Daar worden immers verschillende tijdsvormen gebruikt. Bea Vianen maakt echter in gedeelten waar geen regressies voorkomen gebruik van een kunstgreep om het gesignaleerde gevaar te omzeilen. Bij een sprong in het vertel-nu wordt eerst nog in het perfectum het laatste stuk van de overgeslagen tijd gememoreerd. Hiervan zijn voorbeelden te over.

Een greep hieruit:

- blz. 53: Soekhia is naar haar man en kinderen teruggegaan.
- blz. 55: Het bier is gehaald.
- blz. 62: Zij is niet lang ziek geweest.
- blz. 65: Zoetjesaan is er een eind gekomen aan de middagen onder de katahar.
- blz. 75: in de krant verschenen de namen
- blz. 76: met de grote en kleine veranderingen van het weer heeft zich de grote droge tijd aangekondigd
- blz. 76: zij heeft een fiets gekregen
- blz. 80: Selinha heeft zich niet duidelijker kunnen uitdrukken
- blz. 96: Het is niet gebleven bij de ene avond.
- blz. 97: Tegen Islam heeft zij gezegd
- blz. 99: De kleine regens hebben de stad smerig gemaakt

Deze zeer onvolledige lijst illustreert ook nog eens wat ik n.a.v.

de frequentie der werkwoordsvormen al opmerkte: het nabije verleden wordt in hoofdzaak via de v.t.t. weergegeven. Door het iets te ver opschuiven van het vertel-nu wordt de eentonigheid van de steeds weerkerende presens-vormen voorkomen. Een aanwijzing dat dit het enige doel is van de v.t.t. in bovenstaande lijst, zie ik in het feit dat het referentiepunt in het heden blijft liggen.

De verledentijdsvormen hebben dus door het gebruik van het presens een verledentijdsbetekenis. Dat is een tweede functie van de presensvormen. Ze verhelderen hierdoor het schema van verledenheden-toekomst. Het heden staat hierbij centraal, wat gezien de vertelsituatie en gezien de vertelinhoud begrijpelijk is. Sita maakt immers een bepaalde ontwikkeling door, waarvan de lezer ooggetuige is. De schijnbare afwezigheid van een verteller maakt de lezer ooggetuige van een drama-met-binnengedachten. Zoals op het toneel niet twee verschillende plaatsen tegelijk worden uitgebeeld, of twee verschillende tijden tegelijk ten tonele worden gevoerd, zo is in de personele vertelsituatie een bijna voortdurend hier en nu.

> ‘Er is nog een andere werkelijkheid om voor te vechten. Een die belangrijker is. De werklijkhid van nu.’ (blz. 41)

Dat er in feite toch een verteller is, blijkt uit het feit dat er een zinvolle ordening is aangebracht[16]. De lezer weet, of kan althans weten, eerder dan Sita, waar het heengaat. Pas als voor Sita aan het eind van het verhaal duidelijk wordt dat haar toekomst identiek is aan het verleden van haar grootvader, wordt het nu opgeheven, is het verhaal afgelopen.

In het boeiende artikel *Willem Frederik Hermans: Verleden, heden en toekomst*, zegt J. Fontijn: ‘Het onherroepelijke voortschrijden van de tijd, de inperking van de toekomst wordt in de tegenwoordige tijd van de roman [bedoeld is *Nooit meer slapen*] onbarmhartig vastgelegd met elke stap die wordt gedaan en met elke minuut die verstrijkt.’ (blz. 174). Hij komt tot deze uitspraak nadat hij in de mening van Blok over het presensgebruik in deze roman een lacune geconstateerd heeft: ‘Bloks filosofische hypothese houdt geen rekening met het belangrijke feit, dat het praesens voor de lezer en voor Alfred een toekomst veronderstelt. Op deze toekomst tracht Alfred hardnekkig een magische greep te krijgen’. (blz. 173). Begrijp ik Fontijn goed, dan bedoelt hij te zeggen dat het presens in een roman het onvoltooide benadrukt van de handeling, die slechts in de toekomst zijn voltooiing zal kunnen krijgen. Ik meen dat het presensgebruik in *Sarnami, hai* die functie inderdaad heeft, waardoor de roman ook afgelopen moet zijn als die toekomst zijn beslag gaat krijgen, als de handeling zijn voltooiing nadert.

2.5 Functionele fouten

Sinds de studie van Booth over *The Rhetoric of Fiction* is het inzicht in de wijze waarop de auteur de lezer manipuleert en met welk doel dit geschiedt, verhelderd. Een strijdpunt is echter nog steeds hoever de auteur in zijn manipulaties kan gaan. Eén resultaat van de studie van Booth is in ieder geval dat hij overtuigend aantoont hoe gevaarlijk het is de resultaten van het onderzoek bij één werk klakkeloos van toepassing te verklaring op het andere[17]. Zo zal de romananalyticus zich nooit mogen laten verleiden tot de uitspraak dat dé auctoriële roman heeft afgedaan, op grond van het feit dat hij toevallig een slechte auctoriële roman onderhanden heeft gehad. Het is best mogelijk dat wat in het ene werk bestempeld kan worden als onaanvaardbare manipulatie van de lezer, in een ander verhaal juist zeer overtuigend is. Het criterium lijkt mij te zijn of het omstreden punt een functie verricht in de totaliteit van het werk, m.a.w. of het *organisch is opgenomen in de totale structuur* van het werk.

Een duidelijk geval dat de lezer de auteur kan verwijten onaanvaardbaar te handelen hebben we als we fouten in het werk zelf ontdekken. Dat in dat geval de auteur vrijuit kan gaan, ja, hem of haar zelfs een zeker raffinement toegeschreven kan worden, hoop ik duidelijk te maken aan de hand van een vergelijking tussen *Het Raam* van Ruud Mungroo[18] en enkele passages uit *Sarnami, hai*. In *Het Raam* staat op blz. 6:

> ‘In de gevangenis had hij er een gewoonte van gemaakt te proberen om in elk gezicht iets dierlijks te ontdekken. Elk mens had iets dierlijks aan zijn gezicht. Hij beschouwde de gemeenschap als een grote dierentuin. Een dierentuin waarvan ook hij deel uitmaakte. Een gemeenschap die hij nu haatte, waar hij verbitterd op was en die hij als vijand beschouwde.’

Op de volgende bladzijde staat echter:

> ‘Telkens had hij aan nieuwe mogelijkheden gedacht om de kloof, die de straf tussen hem en de maatschappij gemaakt had, te overbruggen.’

De lezer blijft hier met de vraag zitten of Harry de fmaatschappij nu haat, of dat hij de gemeenschap in feite niet haat. In het laatste geval zal hij zich inspannen de goedkeuring van die maatschappij te verwerven, in het eerste geval zal hij zich niets van die maatschappij aantrekken. In de verdere tekst wordt bij herhaling gesteld dat Harry zal gaan bewijzen een goed mens te zijn. Daardoor heeft de lezer de neiging te denken dat het met de haat van Harry zo'n vaart niet loopt. Maar waarom staat het er dan? Ik zie geen ander antwoord dan: omdat de schrijver slordig is. Dat wordt bevestigd door

andere passages waarin eveneens van slordigheid sprake is. Ik ben niet bezig met een analyse van *Het Raam*, daarom maar één andere slordigheid. Op blz. 16 staat:

> ‘Meneer Coutain, waarom hebt u dat gedaan?’
> Op die vraag had hij nooit geantwoord.’

Maar de lezer wrijft zijn ogen uit als hij op blz. 24 ziet:

> ‘Ze hadden hem ook niet geloofd toen hij de waarheid vertelde. [...]
> ‘Je zal je verhaal op enkele punten moeten wijzigen als je er met een paar jaar vanaf wilt komen’, had deze [zijn advocaat] hem geadviseerd. Hij had botweg geweigerd en de juiste toedracht van zaken verteld.’

Ook strijdig met de eerder geciteerde vraag is:

> ‘De mensen [...] denken niet aan de motieven die tot de daad leiden.’ (blz. 16)

Er is m.i. hier geen andere conclusie mogelijk dan: de auteur kent zijn plot, zijn bedoelingen en zijn hoofdpersoon niet precies. In een roman die enkele honderden bladzijden omvat, is dat misschien nog te vergeven bij details; in een werkje van 26 smalle, ruim bedrukte pagina's niet.

In *Sarnami, hai* komen drie passages voor waar de vertelde tijd niet klopt: er móet meer tijd verlopen zijn dan het verhaal aangeeft.

Voor de interlinie op blz. 62 speelt het verhaal zich op 26 mei af. Selinha is S. verslag komen uitbrengen van wat er op school tijdens haar afwezigheid is voorgevallen. Na de interlinie volgt:

> ‘Juni 1952. Het leven met zijn traag tempo, de onopvallende veranderingen. Over de radio worden de doden omgeroepen, de diefstallen van kippen en fietsen, de inbraken, de moorden. Er wordt geroddeld. De bladeren van de bodem vallen af; de jonge blaadjes springen weer snel op uit hun knoppen en staan er lichtgroen bij met het effect dat ze er altijd geweest zijn.
> De dagen en de nachten wisselen elkaar af met de hitte, de regens. Zij jagen de mensen uit hun huizen. Zij jagen ze de straat op, naar de stoepen voor het huis dat ze bewonen. Zij jagen ze uit de krotjes naar de stoepen van de Chinezen, naar de ingangen van de erven om koelte te zoeken. De regens houden ze binnen achter gesloten ramen, jaloezieën en blinden, totdat de zon weer aan de hemel verschijnt en de hitte hen opnieuw onderwerpt aan de traagheid van hun lichaamsbewegingen. Niemand heeft haast. Zij is niet lang ziek geweest. Het drankje en de wil om weer gauw beter te zijn hebben haar de dag na het gesprek met Selinha het bed uitgedreven. Zij is naar school gegaan om weg te zijn uit de leegte van het huis.’

Het verhaal-nu van de aangehaalde passage situeert de lezer in het begin van juni 1952. De interlinie suggereert deze sprong in de tijd; het gesprek met Selinha dat op 26 mei plaats vond, wordt in de v.t.t.-vorm aangeduid evenals het uit bed komen op 27 mei, een aanwijzing dat het in het verleden heeft plaats gevonden; en last but not least: de tekst zelf stelt uitdrukkelijk dat het juni 1952 is. De noodzaak van de nadrukkelijkheid waarmee ik dit duidelijke verhaal-nu situeer, blijkt bij de volgende min of meer concrete tijdsaanduiding op blz. 72:

> ‘Maanden gaan voorbij. De dagen zijn niet zo regenachtig meer. De groei, door de zware regendruppels aangekondigd, is nu duidelijk zichtbaar geworden. Het gras langs de trottoirs en uit de goten schiet met een onbedwingbare kracht omhoog. De groenten uit de moestuin zien er vet en gezond uit.
> Zij zitten voor het schriftelijk examen.’

Het schriftelijke mulo-examen vond eind juni, begin juli plaats. Tussen bladzijde 62 en blz. 72 is dus op zijn hoogst anderhalve maand verlopen. Een optelling van de weliswaar vage tijdsaanwijzingen tussen deze twee punten uit het verhaal geeft echter een aanzienlijk groter tijdsverloop als uitkomst. Een greep uit de vele maakt dat duidelijk:

- Selinha bezoekt haar nu geregeld (blz. 62)
- ..... werken zij middagen achtereen (blz. 63)
- Op een middag is zij weggebleven (blz. 63)
- De grote regentijd. Zoetjesaan is er een eind gekomen aan de middagen onder de katahar. (blz. 65)
- Selinha en S. studeren middag na middag, avond na avond (blz. 66)
- Op een zaterdagavond (blz. 66)
- Er staat altijd eten op tafel (blz. 70)
- Veel van het huishoudelijk werk na schooltijd wordt haar bespaard (blz. 70)
- Langzamerhand vindt hij een nieuwe weg (blz. 70)
- Een week later komt de Hollander terug (blz. 71)
- Op een middag (blz. 71)

Hoewel deze aanduidingen vaag zijn, geven ze, met elkaar in verband gebracht, toch een duidelijke aanwijzing omtrent de tijdsduur. De wisseling van achtereenvolgens droge naar natte en dan weer naar droge tijd is een niet mis te verstane hint, dat er op zijn minst twee maanden moeten zijn verlopen. Dat staat dan ook expliciet uitgedrukt op blz. 72: *Maanden gaan voorbij*.

Opvallend is dat er op deze bladzijden passages voorkomen die het tijdsverloop als zodanig tot onderwerp hebben. Allereerst de

reeds aangehaalde van blz. 62, dan die op blz. 65 na de interlinie, waarin de grote regentijd getypeerd wordt op een wijze die ook het tijdsverloop beklemtoont *(G e w o o n l i j k volgt een algemeen doordringend gehuil)* - spatiëring van mij -, vervolgens een passage waarin de huiselijke veranderingen door de komst van Ata beschreven worden, waarbij weer het tijdsverloop aandacht krijgt *(meestal, soms)*.

Dat er meer dan anderhalve maand verlopen moet zijn, wordt ook nog duidelijk als we de gang van zaken rondom de failliete zaak van de vader nauwkeurig bekijken. Aanvankelijk heeft hij niet veel te doen en zoekt hij zijn bezigheden in het huishoudelijk werk. *Langzamerhand vindt hij een nieuwe weg*. Daarop liggen: het maken van tekeningen van winkels en huizen, het berekenen van verbouwingskosten, het vervaardigen van ingewikkelde tafels, stoelen en banken van prietjarie. Al is de vader van S. niet onbekend met deze werkzaamheden, men hoeft geen handwerksman, calculator of architect te zijn om in te zien dat de vader van S. deze werkzaamheden onmogelijk in zijn eentje binnen een week of twee, drie kon verrichten. Het gaat hier niet om massafabricage, maar om handwerk. Hoeveel tijd is de ontwerper van een winkel, een huis al niet kwijt aan het overleg met de opdrachtgever! Hier móet een fout gemaakt zijn in de vertelde tijd; de gegevens uit de tekst zijn tegenstrijdig.

Naar mijn mening is deze fout echter gemaakt om de lezer te manipuleren. De bladzijden 62 tot en met 72 bleken sterk het tijdsverloop als zodanig tot onderwerp te hebben. De lezer moet echter wel beseffen dat hem dat via het point of view van Sita geschetst wordt. Zij vindt dat het leven een traag tempo heeft, dat de veranderingen onopvallend zijn. Zij is eenzaam, ontvlucht de leegte van het huis, maar haar leven blijft desondanks monotoon:

> ‘Zij gaan naar school, naar de markt, worden overvallen door de regen en schuilen onder een balkon of het afdak van een Chinese winkel. Om half zeven branden de lantaarns en om acht uur wordt Selinha opgefloten.’ (blz. 66)

De gebeurtenissen komen altijd op hetzelfde neer: regen wisselt met zon af; blaren vallen en ontspruiten; mensen worden geboren en sterven. Het leven gaat traag voor Sita; de tijd lijkt haar langer dan hij duurt. Door nu via allerlei aanwijzingen de lezer de suggestie te geven dat er aardig wat tijd verstrijkt en hem daarna met de neus te drukken op het feit dat er lang niet zo veel tijd verstreken is als de lezer wel dacht, dringt Bea Vianen het tijdsbesef van Sita op aan de lezer.

Wat aanvankelijk een fout leek, bleek functioneel te zijn in de complexe tijdstructuur. Allereerst wordt het tijdsbesef van Sita uit-

gebeeld en overgebracht op de lezer. Maar er is ook direct verband met het grondschema van de tijdstructuur: het trage nu is traag doordat uitgekeken wordt naar het nieuwe. De verandering zit om zo te zeggen in de lucht, zonder dat ze tastbare vormen aanneemt. Alleen het feit dat Sita kennelijk niet tevreden is met de status quo, dat die haar verveelt, bereidt de lezer voor op actie in de toekomst. Ook is duidelijk dat het aspect ruimte een belangrijke rol speelt in het tijdsgevoel van Sita. Kortom: de versnelling-vertragingstechniek die Bea Vianen in dit geval toepast door het maken van fouten tegen de vertelde tijd, zou ik hier zeker niet negatief willen beoordelen.

In het hoofdstuk *De vlucht* wordt dezelfde techniek nog tweemaal toegepast in de alinea die onderaan bladzijde 113 begint. Azaat is er een nacht weggebleven. De werkwoordstijd is een indicatie dat het verhaal-nu zich nog verder heeft verplaatst dan deze ene nacht. De voorafgaande dagen heerste er een revolutionaire stilte in huis. Als Azaat weer boven water is, komt het tot een uitbarsting aan tafel. Ik denk dat de lezer deze passage aanvankelijk als volgt interpreteert: door de vele staaltjes van versneld vertellen die hij inmiddels onder ogen heeft gehad, laat hij eerst de stilte in huis een aantal dagen duren, zeker meer dan twee, vervolgens telt hij er een nacht bij op, waarna hij op zijn vroegst na een week, en waarschijnlijk nog langer, de uitbarsting laat komen. Dan leest hij: *Dit gebeurt op de derde dag*, waarop hij denkt: Is er pas zo weinig tijd verlopen? Toch is hier wel de mogelijkheid dat de lezer meteen goed interpreteert, er resten immers twee dagen voor de revolutionaire stilte in huis, en de lezer kan dat ook verstaan hebben onder *dagen*.

Het tweede geval is duidelijker en komt voor aan het einde van dezelfde alinea op blz. 114.

> ‘De dagen gaan voorbij [sinds woensdag], regenachtig en winderig, soms onverwacht verrassend door zacht weer.’

Hier wordt gesproken van dagen en het woord *soms* maakt getalsonderscheid tussen die dagen. De meeste vertonen het trieste weertype, doch enkele vallen op door zacht weer. De lezer stelt zich bij concretisering ten minste twee dagen met zacht weer voor en ten minste tweemaal zoveel, dus vier, met regenachtig weer. Dan moeten er zes verlopen zijn, maar in feite zijn het er maar twee, want de nieuwe alinea begint met:

‘Het huwelijk vindt plaats op zaterdag van dezelfde week.’

Het spoor waarop de lezer hier gezet werd, bleek weer vals te zijn. Ook hier zie ik het overbrengen van de tijdsbeleving van S. op de lezer als functie van deze fout. S. bevindt zich in het huis van Azaat, waar zij koste wat het kost zo gauw mogelijk weg wil. De

omstandigheden benauwen haar, ze komt in een toestand van volslagen apathie.

Keurde ik de tegenstrijdigheden in het werk van Ruud Mungroo af, omdat ze geen functie hadden in het werk en daardoor als slordigheden bestempeld konden worden, de in *Sarnami, hai* gesignaleerde 'fouten' tegen de vertelde tijd bleken wèl een functie te hebben. Daarmee is niet gezegd dat ik alle drie op één lijn stel. Ik geloof dat het eerste het gelukkigste voorbeeld is van een functionele fout. Daar wordt de lezer met raffinement gemanipuleerd; de uiteindelijke terechtwijzing van de lezer is tamelijk versluierd en dat wat overgebracht moet worden, het tijdsgevoel, is op meer indirecte wijze onderwerp, dat wil zeggen: is hechter verbonden met andere structuurkenmerken, dan in de twee andere gevallen. Ook staat het eerste geval op een plaats waar het zinvoller is de lezer voor te bereiden op het verlangen naar een toekomst dan op de andere plaatsen, waar al het een en ander heeft plaats gevonden.

2.6 Klok en chaos

Het verslag van de trouwdag van Sita heeft een merkwaardig einde:

> 'Hij komt bij haar zitten, trekt het laken naar beneden en bevoelt haar buik.
> 'Nee', zegt zij en trekt het laken weer omhoog.
> 'Ben je boos op me?'
> 'Nee,' liegt zij.
> Daarop verlaat hij de kamer. Het is zeven uur.' (blz. 118)

De laatstaangehaalde zin is tevens de slotzin van het hoofdstuk *De vlucht*. Ook het hoofdstuk *Het kind* eindigt met een tijdmelding:

> 'Zij negeert zijn vraag en ziet hem weglopen. Een ogenblik later is hij op het achtererf, gewapend met zijn katapult, om op vogeltjes te schieten. Het is vijf uur.' blz. 134)

Dat aan het begin van een gebeurtenis het tijdstip van handelen wordt vermeld, is een begrijpelijk verschijnsel. Maar dat een verslag van een gebeurtenis *uitloopt* op een uitdrukkelijke tijdstipaanduiding, is een ongewone zaak. Ze krijgt daardoor een nadruk die ogenschijnlijk niet gerechtvaardigd wordt door de gebeurtenissen zelf; het is of het tijdstip een zelfstandige eenheid met een eigen gewicht gaat vormen; het wordt de clou van het verhaal.

Is eenmaal opgevallen dat twee hoofdstukken uitlopen op het expliciet vermelden van het tijdstip, dan valt bij herlezing ook het slot van het eerste hoofdstuk op:

> 'Zij is op straat. Uit de goot stijgt het ronken en kwaken van kikkers en vette padden. Tussen de donkere bladeren van de aman-

> delbomen sissen sprinkhanen. Sterren trillen sprookjesachtig aan een donkere hemel. Er is weinig verkeer. Twee pratende vrouwen bij het volgende bruggetje. Fietsers, een auto die uitwijkt voor een luie witte hond. Bij de hoek loopt zij de winkel van een Chinees binnen. Zij wil weten hoe laat het is.' (blz. 24)

Hier doet zich de extra-merkwaardigheid voor dat de lezer door het synchroon lopen van vertelde tijd en verteltijd in het eerste hoofdstuk en door het vaste tijdstip van zonsondergang vrij nauwkeurig kan weten hoe laat het is. Voor de lezer hoeft S. helemaal niet op de klok te kijken. Dat ze het wel doet, en dan op een belangrijke plaats in het verhaal, onderstreept het belang van het weten van het tijdstip voor háár. De voortdurende tijdmeldingen in *Sarnami, hai* - er zijn er zo'n vijftig - zijn dan ook niet bedoeld als informatie over het tijdstip van handelen, maar als aanwijzing voor de lezer dat S. met een bepaalde problematiek worstelt.

Het bijna maniakaal aandoende klokkijken van S. is des te opvallender daar anderzijds de vertelde tijd na het eerste hoofdstuk toch vrij diffuus is. Illustrerend voor dit contrast is bij voorbeeld blz. 137. Daar wordt er nog eens aan gerefereerd dat het gebeuren zich in juni afspeelt, maar wèlke dag het is, komt de lezer niet te weten. Wel worden hem van die onbepaalde junidag twee tijdstippen gegeven die voor S. van belang waren: zeven uur in de avond en vijf uur in de nacht.

Door de grote zelfstandigheid die de tijdsaanduiding aan het eind van twee hoofdstukken krijgt, door de geconstateerde drang bij S. tot het weten van het tijdstip en door het contrast tussen enerzijds de nauwkeurige vermelding van de kloktijd en anderzijds de vage dateringen wordt de romananalyticus voor de vraag gesteld welke functie de nauwkeurige vermelding van de tijd heeft.

Voor de hand liggend is te denken aan een symbolische, wellicht magische functie die bepaalde tijdstippen van de dag voor S. zouden kunnen hebben. Een speurtocht in die richting loopt echter dood, daar noch de context, noch de tijdstippen zelf in die richting wijzen, al is het waar dat er een bepaalde concentratie van gebeurtenissen tussen vijf en zeven uur, rond zonsondergang dus, waar te nemen is. Dat is echter gezien de dagindeling en het klimaat in Suriname alleszins verklaarbaar. Ik geloof dat de lezer met het zoeken naar symboliek inderdaad op dood spoor zit, maar daar ook bewust op gezet wordt. Hij doet dan namelijk hetzelfde als S.

Inzoverre symboliek het systeem is dat een aantal begrippen verdicht in een enkele voorstelling, brengt ze een ordening in het zijn aan, is ze een systeem om de chaos te ordenen tot een zinvolle samenhang. Juist het zoeken naar samenhang is kenmerkend voor S. De

verbanden tussen ogenschijnlijk disparate gebeurtenissen uit heden en verleden die haar toekomst bepalen, zijn S. helemaal niet duidelijk; dat worden ze pas aan het einde van de roman. S. vermoedt slechts dat er verbanden zijn en daarom gaat ze op zoek naar Ajodiadei. Bij die speurtocht wordt al vanaf het begin een tegenstelling geponeerd, die kenmerkend is voor de tijdstructuur van *Sarnami, hai*: het tijdgebondene en dat wat herhaalbaar is, of abstracter: de tijd als lijn en de tijd als cirkel.

> ‘Het is niet waar, Ajodiadei bestaat niet. Nee, het is een droom, een nachtmerrie. Zij kan beter terugkeren, alles vergeten, berusten. Maar dat is haar onmogelijk. Het is geen nachtmerrie. Dit is haar lichaam; donker, mager, sterk, onvermoeibaar. Het zonlicht is verblindend. De hitte vochtig. Zweetdruppeltjes onder haar neus, tussen de leren schooltas en haar rug. Het is geen nachtmerrie. Dit is het adres dat Soenderdei, de marktvrouw, haar heeft gegeven. Nummer 199. Met erachter een kleine c. Letters. Nummers. Het registratienummer van Janakya was 199 QQ. Nummers, cijfers, getallen, jaartallen zijn niet aan tijd gebonden. 1951 is gisteren, het verleden, 1951 is vandaag, morgen. Nu.’

S. heeft dus twee argumenten om te ontkennen dat de hele zaak maar een droom zou zijn en geen werkelijkheid: haar lichaam en het adres van Ajodiadei. Haar lichaam is aan tijd gebonden, maakt deel uit van het nu; nummers, cijfers, getallen, zoals het adres van Ajodiadei, kunnen zich in de tijd herhalen. En ze doen dat ook: het huisnummer en het registratienummer komen overeen in getal. Dat is geen toeval, zegt de context, het verleden herhaalt zich aan het tijdgebondene. Hoe de verhouding tussen verleden en heden precies ligt, wat de individuele speelruimte is ter bepaling van het eigen lot, daar is S. naar op zoek.

Het is precies dit element dat *Sarnami, hai* in de traditie van de Bildungsroman plaatst. Een volwassen wordend meisje is op zoek naar haar *persoonlijke vrijheid*. Die term gebruik ik liever dan *identiteit*, daar de laatste in Suriname vaak raciaal-politieke bijbetekenis heeft. Wat ze vermoedt, is dat bij het bepalen van haar persoonlijkheid en haar persoonlijk lot het verleden van invloed is geweest. Van de twee polen krijgt de herhaalbare werkelijkheid op blz. 41 een nadere uitwerking. Ze wordt er een nachtmerrie van situaties genoemd, waarvan S. en Ata de enige overlevenden zijn. Ajodiadei is geen overlevende van het verleden, zij is het verleden gebleven, is gestorven lang voor haar dood aan *de chaos van de tijd*. Zo ook haar moeder en

> ‘Al die anderen die vóór hen hebben geleefd, [die] zijn gestorven, opgegaan in een wereld van hongersnood, aardbevingen, heilige

> olifanten, heilige koeien, heilige apen en tempels. Van immigratie!'

In die herhaalbare werkelijkheid van het verleden kan S. aanvankelijk niet doordringen omdat de zaken *een afgesloten geheel vormen binnen de tijd waarin ze zich hebben afgespeeld*. (blz. 41). Wel heeft het een onverklaarbare invloed op de werkelijkheid van het nu. Dat wordt op blz. 93 expliciet uitgedrukt:

> 'Langzaam maar zeker snijdt het mes en wanneer het snijdt, snijdt dat aan twee kanten. Sommige dingen kun je niet vermijden. Ze stormen op je af, ze worden je opgedrongen, zonder je om excuus te vragen. Een kind wordt geboren, groeit op om later de littekens te herkennen, die er al waren, nog voordat het bestond.'

Is men eenmaal van deze cirkelgang overtuigd, dan is van secondair belang geworden op welke datum zich iets afspeelt, omdat het zich al eerder heeft afgespeeld en zich later nog zal herhalen.

Het vragende individu dat te weten tracht te komen in welke cirkelgang het zich precies bevindt, komt voor een muur te staan. Het vindt geen antwoord, verzet zich tegen de invloed van het verleden, door het te laten rusten. Zo vindt S. dat er

> 'nog een andere werkelijkheid [is] om voor te vechten. Een die belangrijker is. De werkelijkheid van nu.'

Daarom zoekt ze actie. Ze poogt de chaos van het nu te ordenen in het nu, daar vragen naar het verleden onbeantwoord bleven. Pas als de chaos geordend is, ontstaat er ruimte voor de daad:

> 'S. gaat in bed zitten, vraagt hoe laat het is, alsof ze nog een heleboel moet doen.'

De klok ordent het nu, deelt in, geeft aan hoeveel tijd er nog is om te handelen,[19] is heerser over de chaos. Hij kan daardoor in *Sarnami, hai* een eigen gewicht krijgen, maar dat kan alleen doordat het point of view bij Sita ligt. Zij poogt te vechten voor het nu, tracht er zin en reden aan te geven, is erop uit de symboliek ervan te ontdekken in relatie tot haar persoonlijkheid. Doch het is een doodlopende weg waarop ze zich bevindt. De samenhang van heden, verleden en toekomst laat zich niet ontsluieren door op de klok te kijken, die blijkt slechts door de de tijd heen en manifesteert zich onverwacht. Dan slaat de mythologische vogel zijn vloek uit, is er geen klok om op te kijken, is er slechts regen, het reinigende hemelwater; dan spoelt het herhaalbare het tijdgebondene weg.

De speurtocht naar symboliek in de tijdstipaanduiding leverde een heel andere symboliek op dan verwacht. Niet de uren moesten symbolisch geïnterpreteerd worden, maar het klokkijken zelf hield in zijn tegenstelling tot de diffuse tijdsbehandeling symboliek in. Samen drukten ze de strijd uit die het zich steeds weer herhalende

verleden en de rechten van het heden in het individu uitvochten.

2.7 Tussentijdse balans

Het onderzoek naar de verhouding tussen verteltijd en vertelde tijd bleek bij *Sarnami, hai* bijzonder vruchtbaar bij het pogen de tijdstructuur van deze roman op het spoor te komen. Allereerst konden op grond van die verhouding drie fasen onderscheiden worden, die parallel bleken te lopen met de handeling in het werk. De eerste stond in het teken van het verleden, de tweede in dat van het heden en de derde droeg het stempel van de toekomst. Het slot van elke fase bleek terug te grijpen op haar aanvang, terwijl het tevens voorbereidde op de nieuwe fase. In het slot van de laatste fase klonken ook de vorige mee.

Op grond van parallellieën tussen verleden, heden en toekomst krijgt de tijd in *Sarnami, hai* een extra-dimensie, die van de herhaling. Daardoor bezat de tijdstructuur naast het lineaire karakter van verleden-heden-toekomst, ook een cyclisch karakter, wat het verhaal tot een mythe maakt.

Is hiermee een en ander gezegd over de kern van de tijdstructuur, alles is daarmee nog niet aan de orde gekomen. Zinvolle uitspraken over de tijdsidee leken met name niet goed mogelijk zonder het structuuraspect *ruimte* in de beschouwingen te betrekken, op grond van de plaats die ze inneemt in het geheel van de mythe.

Hoezeer de gesignaleerde structuur de details van het werk beheerste, heb ik in een aantal paragrafen aangetoond. Allereerst bleken de zinnen

> ‘1951 is gisteren, het verleden. 1951 is vandaag, morgen. Nu,’

sleutelzinnen te zijn, daar ze het overlijden van de moeder als actueel voorstellen, wat subtiel onderstreept werd door het gebruik van het presens historicum in de passage waarin S. terugdenkt aan die gebeurtenis. Vervolgens kwamen die kenmerken van het eerste hoofdstuk ter sprake die het eerste hoofdstuk een aparte positie in de roman geven. De omzetting van de chronologie gaf het eerste hoofdstuk een bijzonder gewicht om de erin voorkomende passages over het verleden. Daardoor werd het verleden vooropgeplaatst. Gedeeltes die het verleden behandelden werden in twee vertelde tijden tegelijk verteld, waardoor het verleden sterk op het heden betrokken werd. Door de diffuse tijdsbehandeling van het verleden werd het tamelijk abstract voorgesteld, waardoor de lezer de parallellieën met het heden al spoedig duidelijk konden worden.

Onderzoek naar de verbale tijd in *Sarnami, hai* wees uit dat de normale werkwoordstijd er het presens is. Waar een v.v.t. gebruikt werd, sloeg die bijna altijd op het onmiddellijk voorafgaande en hij

moest dan vermoeidheid door de voortdurende presensvormen bij de lezer voorkomen. Voor gebeurtenissen uit het verleden werden de o.v.t. en de v.v.t. gebruikt. Deze bleken in *Sarnami, hai* verledentijdsbetekenis èn actualiteitsinhoud te hebben, waardoor het verleden vooropgesteld werd en verleden en heden op elkaar betrokken raakten. De functie van het presens is veelzijdig: het verhoogt de betrokkenheid van de lezer, het verhoogt de werkelijkheidssuggestie, het verscherpt (in contrast met de andere werkwoordstijden) de verhouding tussen verleden en heden en het houdt een verwijzing naar de toekomst in.

Het tijdsbeleven van S. kwam aan de orde naar aanleiding van wat op het eerste oog fouten van Bea Vianen leken, maar wat bij nader inzien manipulaties waren die ten doel hadden de lezer het tijdsbesef van S. op te leggen. Tevens kon in het tijdsbeleven van S., naar aanleiding van de bijna maniakaal aandoende tijdmeldingen versus de diffuse dateringen, gewezen worden op de spanning tussen het lineaire en het cyclische tijdsverloop.

Het point of view vroeg herhaaldelijk de aandacht, maar om tot een formulering van de idee van *Sarnami, hai* te komen bleek het noodzakelijk eerst de ruimte aan een nader onderzoek te onderwerpen.

Eindnoten:

1 Zie. Kraak en Kloostre, Syntaxis, blz. 120 en 89.
2 O.m. Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, blz. 59-72;
Stanzel, *Episches Praeteritum, erlebte Rede, historisches Praesens*; Blok, *Verhaal en lezer*, blz. 40; Blok, *Tijdopnamen*; Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, blz. 138; Dresden, *Wereld in woorden*, blz. 119 en Maatje, *Literatuurwetenschap*, blz. 72.
3 In 2.5.
4 Op blz. 20 e.v. en in het vierde hoofdstuk.
5 Vooral de bladzijden 39-52.
6 Ibid.
7 Hier wordt vooralsnog uitgegaan van de mening dat *Sarnami, hai* een personele roman is. Hoe de vertelsituatie m.i. in feite is, zet ik uiteen in het hoofdstuk over het perspectief.
8 Een indicatie dat niet alleen de gedachten, gevoelens etc. van Sita worden weergegeven.
9 Ibid. blz. 215-217. Opvallend is dat Dresden niet de enige is die in de moderne roman het veelvuldig voorkomen van een mythe signaleert. Weisgerber stelt in *Proefvlucht in de romanruimte*, dat schrijvers uit afkeer van de chronologie van de tijd die rechtlijnig loopt van de geboorte naar de dood of van het niets naar het niets, uitkijken naar een noodoplossing. Ze vinden die dan volgens hem in de cirkelvormige tijd van de mythe. (blz. 174). In het vierde hoofdstuk zal blijken dat de verhoudingen tussen lineaire tijd en cirkelvormige tijd t.a.v. dood en leven in *Sarnami, hai* precies andersom liggen dan Weisgerber stelt. Ook Stanzel wijst erop dat in de moderne roman - en dan vooral de personele - vaak een analogie voorkomt tussen romanwereld en mythe. Hij verklaart dat vanuit de vertelsituatie (!). De auteur zou namelijk de analogie scheppen ter vermijding van langdradigheid die veroorzaakt zou zijn door de gekozen vertelsituatie. De moeilijkheid van een dergelijke uitspraak is dat ze niet falsifieerbaar is. Nergens blijkt in de roman dat de mythe dienst doet als slaapverdrijvend middel.
10 Maatje gebruikt in *Literatuurwetenschap* de term *dekken* (blz. 120). Aangezien hij de mogelijke verhoudingen tussen verteltijd en vertelde tijd gebruikt als criterium bij de indeling in hoofdgenres, krijgt de dramatische tijdsrelatie van Maatje een heel speciale betekenis, die ik wegens de relatie tot de dramatiek, liever niet gebruik. Vandaar mijn synchroon tijdsverloop.
11 Ik gebruik de termen tijdverdichting en tijdversnelling als synoniemen. De Duitse literatuurwetenschap spreekt van Raffung. Daartegenover staat Dehnung of tijdvertraging. Het zijn relatieve begrippen; een passage is vertraagd of versneld ten opzichte van de voorafgaande of volgende.

12 Zie hiervoor de summiere opsomming bij noot 2. Voor het presens is vooral interessant wat J. Fontijn over *Willem Frederik Hermans* in *Literair Lustrum 2* zegt.
13 Ibid. het hoofdstuk *Samenvattende opmerkingen*, punt 5 en 6.
14 Zie blz. 15 en 16 van deze studie.
15 Door het voorkomen van een referentiepunt in een zin, hebben verbale tijd en perspectief veel met elkaar te maken. Vandaar dat het in het hoofdstuk over het perspectief nogmaals aan de orde komt.
16 En ook uit andere aanwijzingen. Zie het hoofdstuk over het perspectief.
17 Getuige de paragraaf over '*Two Stories from the* "*Decameron*' (blz. 9-16), wat hem tot de conclusie brengt: 'What is important here is to recognize the radical inadequacy of the telling-showing distinction in dealing with the practice of this one author'.
18 Ruud Mungroo, *Het Raam*. Novelle Paramaribo 1971.
19 Zie ook de aanhaling in noot 13 van het eerste hoofdstuk, waar ook na twee tijdmeldingen gesteld wordt, dat er nog zoveel te doen is. Duidelijk is hier ook verband met wat in het slot van de paragraaf over de verbale tijd gezegd is over de functie van het presens.

Derde hoofdstuk
De ruimte

3.0 Inleiding

Dat het structuuraspect ruimte nog weinig onderzocht is, blijkt duidelijk uit de recensie die Maatje in De Nieuwe Taalgids jrg. 66 op de bladzijden 89-109 geeft van de *Proefvlucht in de romanruimte* van Jean Weisgerber. De vernietigende kritiek die hij op interpretatief en theoretisch-systematisch vlak op Weisgerber heeft, zou ook in een heel wat minder uitvoerig artikel geuit kunnen worden, maar 'Daar over de rumte zo weinig is geschreven [...] [leek het Maatje] toch juist, dit boek uitvoerig te bespreken.'[1]

Nu een onderzoek naar de ruimte in *Sarnami, hai* noodzakelijk bleek, doet zich meteen de kwestie voor hoe dat onderzoek aan te pakken. Hoe terecht de kritiek van Maatje op Weisgerber ook is, toch meen ik in de omschrijving die Weisgerber geeft van wat de romanruimte nu eigenlijk is, een hanteerbaar uitgangspunt voor het onderzoek gevonden te hebben. Weisgerber definieert de romanruimte als 'de complexe relatie die bestaat tussen de plaatsen waar handeling gebeurt en de mensen die hierbij betrokken zijn, namelijk het individu dat vertelt en de personen van wie het vertelt.'[2] Bij de toepassing van dit uitgangspunt zal ik voor ogen houden dat de romanruimte een structuuraspect is van de román, wat wil zeggen dat uitspraken over die romanruimte zich moeten beperken tot datgene wat expliciet als taalelementen dat werk mede uitmaken. (vgl. het artikel van Maatjes, p. 97).

Vrij algemeen is in theoretisch opzicht het onderscheid tussen Lokal en Raum gemaakt, waarbij de laatste de beleefde ruimte is en de eerste de louter topografische aanduiding.[3] Maatje modifieert dit onderscheid als volgt: er is volgens hem het iteratief-exemplarisch vertellen, dat de personen plaatst 'in een ruimte, die de toestand van de personen moet belichten en eventueel: symboliseren' en het vertellen van eenmalige gebeurtenissen dat 'die personen juist door de ruimte [doet] bewegen.'[4] Vergelijking van deze ruimtedefinitie met die van Weisgerber leert, dat wat Maatje één aspect van de romanruimte noemt, de belichtende, symboliserende ruimte, door Weisgerber dé romanruimte wordt genoemd. Blok omschrijft het onderscheid als 'het veld van relaties tussen een topografisch gegeven en de personen van het verhaal' en de ruimte in zuiver topografisch opzicht.[5] Ook hier is identiciteit tussen dé romanruimte van Weisgerber en een aspect van de romanruimte bij Blok op te merken.

Nu is de door Blok en Maatje gemaakte onderscheiding voor *Sarnami, hai* wellicht helemaal niet relevant, daar alle ruimten beschreven worden via Sita, waardoor de ruimte door de beleving van Sita al tot beleefde ruimte, dus tot Raum geworden is. Maar afge-

zien daarvan, ik geloof überhaupt niet in het bestaan van een louter topografische aanduiding, - vandaar mijn voorkeur voor Weisgerbers omschrijving. Zeker hebben de voorbeelden van Lokal die Blok geeft mij niet kunnen overtuigen. Hij beweert dat het geen verschil zou maken als Lot zich in het laatste hoofdstuk in Rome of Florence in plaats van in Napels had bevonden. Ik acht dit voorbeeld theoretisch en praktisch onjuist. Theoretisch, omdat een roman een samenhangend geheel van verschillende structuuraspecten is, waarin men geen wijziging kan brengen zonder het totaalbeeld te veranderen. Praktisch niet, omdat verschillen tussen Napels en Rome/Florence meteen in het oog springen: Napels ligt verder van Den Haag dan Rome of Florence; Napels ligt een stuk zuidelijker; schepen op weg naar de oost deden Napels aan; er is een zeer bekend spreekwoord: Napels zien en dan sterven. Ook tegen het tweede voorbeeld van Blok kunnen bezwaren ingebracht worden: dat Daan en Floor niet bij Stefanie logeren, geeft een apart cachet aan de relatie die tussen beide partijen bestaat.

Theoretisch zie ik in de ruimteuitbeelding van een werk dus allereerst het leggen van een relatie tussen de personen en tussen de personen en de ruimte waar zij zich bevinden.[6] Bij het onderzoek zal ik me beperken tot enkele constituenten en daarbij vooral nagaan hoe Sita die ruimten waardeert. Dat heeft tot gevolg dat de volgende paragraaf allereerst een inventariserend karakter heeft. Dat een dergelijke werkwijze de tijd-ruimtelijke structuur helpt blootleggen, zal blijken.

3.1 Enkele ruimteconstituenten

Als de ruimte de toestand van de personen belicht of symboliseert, komen voor onderzoek allereerst die ruimten in aanmerking die de personen zelf hebben ingericht: de huizen.

Ajodiadei woont in een krot, dat met andere de schreeuw van de ellende betwist. Het stinkt er, het is leeg, kaal en verveloos. Kakkerlakken en muizen ritselen er, de spijkers zijn verroest en een steen moet de deur dichthouden.

Roekminia's huis is niet zo onverzorgd. Het is er proper: de vloer en de planken van de aanrecht zijn rood van het schrappen met een mes. In de ogen van S. heeft dat echter ook zijn bezwaren: het is niet meer dan een zakelijk, zindelijk geheel van voedsel en meubilair (blz. 29). Bovendien schuilt er gevaar voor hun economisch welzijn (blz. 39). De sfeer in huis wordt er volledig verpest door de verhouding tussen Soekhoe en Roekminia. De laatste ontvlucht uiteindelijk zelfs het huis om terug te keren naar haar ouders. Als de radio er aangaat, hoort men het *helse lawaai van de droevige*

zich in wanhoop en ellende ontladende Indiase muziek. De communicatie naar buiten wordt bemoeilijkt doordat ook hier de deur vergrendeld is. Staat de ruimte van Ajodiadei S. tegen doordat ze smerig en vervallen is, hier staat ze tegen doordat ze koud en kil is.

De school is enerzijds een vluchtplaats om weg te zijn uit de leegte van het eigen huis (blz. 62), anderzijds is het er bepaald geen vermaakscentrum; het zijn toch altijd dezelfde gebeurtenissen die zich voordoen (blz. 76).

Het huis van Abdulkhan, de vader van Selinha, onderscheidt zich van de vorige ruimten. Het is vol leven en vrolijkheid (blz. 56). Ook het huis van Soekhia wordt sympathiek geschilderd. Maar S.

> ‘blijft nooit lang omdat de gevestigde verhoudingen in Soekhia's huis haar erg deprimeren. Zij ziet heel duidelijk het verschil, hoewel zij zich moeilijk in de situatie van de vrouw kan verplaatsen.’ (blz. 136)

Hier blijkt duidelijk wat de functie van de twee sympathiek beschreven ruimten is: ze spiegelen de andere contrasterend. Ik geloof dat we echter niet kunnen stellen dat het contrast zo volledig is dat hier de voor S. ideale ruimten beschreven zijn. Daarvoor is het contrast tussen de bewoners en S. zelf té groot. Ze zou zich in geen van beide ruimten op haar plaats voelen. Bij Selinha niet omdat een door haar verafschuwde sexualiteit de overhand heeft en er geen aandacht is voor de wereld van het boek en bij Soekhia niet, omdat deze uiteindelijk toch niets anders is dan een vrouw die boent, poetst, kookt, wast en haar man ter wille is.

Het huis van Azaat is gesloten, donker, benauwd en er hangt een onaangename lucht (blz. 100). Het is een vieze troep, waardoor S. er niet aan moet denken dat ze hier moet leven, eten, baden. Ze heeft uiteindelijk maar één wens: hier weg zijn. Zelfs haar eigen bezittingen worden hier dode dingen, dode zaken. Bij haar vertrek uit dit huis associeert ze het met Suriname (blz. 124).

De omgeving van het ouderlijk huis van S. wordt de lezer geschetst als een harmonie van rust, stilte en volmaakte schoonheid. Maar diezelfde rust en stilte wordt veel vaker negatief gewaardeerd. *De leegte* of *de stilte van het huis* is een echt leidmotief. (Blz. 47, 53, 62, 72, 96, 109 en 154). Ook indirect wordt ze beklemtoond: *Er is zelfs geen radio in huis* (blz. 98).

Ook hier blijkt de contrasterende rol van Soekhia. Als zij er is, is de stilte in huis minder onaangenaam (blz. 47). Sita's kamer is een oord waarin ze zich wel kan terugtrekken, maar waarin ze toch niet met rust gelaten wordt (blz. 55). Pas nadat de plichten gedaan zijn, kan ze machteloos tegen de deur van haar kamer bonken (blz. 56). Een deur die haar scheidt van anderen, van het leven dat zij wenst.

‘Zij bestaat. Zij is boven. Zij is altijd boven. De rest?’ (blz. 56) Ook de contrasterende rol van Selinha blijkt in de ruimte van het ouderlijk huis. Met haar kan ze praten, maar dan moet wel eerst de deur dicht. Het huis wordt volledig gedomineerd door de vader. Alleen als hij weg is, is Ata in haar omgeving. Als hij er weer is, onttrekt Ata zich aan haar gezag en volgt hij zijn vader. Hun huis is hun eenzaamheid, waarbij een schrale troost is, dat de leegte tenminste van hen is (blz. 66). Weggaan is de enige manier om aan het gezag van haar vader te ontkomen (blz. 90). Daarom gaat ze naar Islam (blz. 96). Als zij later weer terugkomt in het ouderlijk huis, beangstigt haar de stilte nog evenzeer.

Haar eigen huis is bewoonbaar, schoon en glanzend. Maar ze wordt er in beslag genomen door het domme werk van iedere dag (blz. 126). Omdat het huwelijk een mislukking is, komt er op den duur een vreemde stilte in huis te hangen, waardoor S. zich eenzaam en opgesloten voelt.

Alle woningen worden negatief beoordeeld, want sympathieke deprimeren haar en doen haar des te sterker beseffen in wat voor toestand ze zelf verkeert. De gebouwen kenmerken zich door verval, harde kille zakelijkheid of stilte en eenzaamheid.

De wegen, straten en pleinen zijn vaak niet geasfalteerd. Het zand is dan papperig en vol sporen. De meeste huizen hebben de ramen gesloten. Een cafeetje is luguber (blz. 37). In de bus hangt de adem van het oerwoud (blz. 37). Daar ontmoeten mensen elkaar sprekend over

> ‘de politiek, de armoe, [...] de hoge ongecontroleerde prijzen van de gewoonste dingen.’

Er zijn wegen die een ongemotiveerde angst oproepen (blz. 39). Een brug heeft iets obscuurs (blz. 39). 's Avonds zijn de straten slecht verlicht (blz. 87) en zijn ze het terrein van agressieve honden. De straat is de plaats van geheime ontmoetingen, een oord waar de mensen naar toegedreven worden door de hitte die in de huisjes hangt, een ontmoetingscentrum. Werkelijk contact is er uitgesloten. Negatief beoordeelde huizen die verbonden zijn door negatief beoordeelde straten dat is het beeld van Paramaribo.

In *Sarnami, hai* komen ook de andere delen van Suriname ter sprake. Selinha verlaat de stad en gaat naar Nickerie waar het leven goedkoper is. Maar S. vraagt zich in een brief af: ‘Zoveel verschil is er toch niet tussen de stad en het dorpje waar je nu woont?’ (blz. 92)

Lelydorp wordt een afgelegen stuk oerwoud genoemd met venijnige muskieten. Er heerst de sfeer van achterlijkheid en armoede (blz. 15).

Het district komt ook in zijn algemeenheid ter sprake. Het is voor Ram een te mijden plaats, maar S. geniet er intens van de rust en de eenvoud. Is hier dan eindelijk een positief beoordeelde ruimte? Ik geloof van niet. Het genieten in het district wordt veroorzaakt door de meeslepende mystiek van de huwelijksceremoniën. Bovendien betekent de aanwezigheid in het district de afwezigheid thuis. Niet het district wordt positief beoordeeld, maar de mystiek. En wat is mystiek anders dan het ontvluchten van het hier en nu, dus van het district, om verband te krijgen met iets wat boven de tijd en boven de ruimte verheven is?

Ook het oerwoud wordt behandeld. In de bus rook het ernaar door de produkten die eruit afkomstig waren.

> ‘Het is de adem van het oerwoud, de krachtige omarming van de strijd op leven en dood, de chaos’ (blz. 37).

Het is niet toevallig dat de gesprekken in die bus gaan over een maatschappelijke strijd op leven en dood.

Stad, district en oerwoud vormen samen Suriname. De stad is er een in ontbinding; het district is een te mijden plaats voor de een en de ander kan juist daar vergeten waar hij is; het oerwoud is een strijd op leven en dood, een chaos. Maar niet alleen de constituenten van Suriname krijgen aandacht, ook Suriname in zijn totaliteit wordt beoordeeld. De natuur is er vijandig en vriendelijk, een meeslepend bedrog. Vrouwen zijn er gevangenen (blz. 103). De vruchten die er zijn, zijn aangevreten (blz. 122).

> ‘Zij zal zich deze dingen evengoed herinneren als het dodenmaal van de zwarte aasgieren langs of midden op de weg. De uitgezogen kippen in het holst van de nacht door buidelratten uit hun hokken gesleurd naar de berm van de weg, stank, triestheid, troosteloosheid en onmacht verspreidend. Je kunt er niets aan veranderen, alleen maar kijken hoe alles zichzelf verstikt in de grijparmen van het oerwoud, hoe het ongedierte de mooie dingen opvreet in het geromantiseerde oerwoud met zijn angstige geluiden, zijn grote vogels die hun bonte vleugels gevaarlijk uitslaan, schreeuwend en vervloekend wat er in aanwezig is: tuberculose lepra, armoede, corruptie. [...] de lichamen van de Javanen in lompen gehuld, liggend op de stoepen van de Chinese winkels, stikkend in een astmatische hoest. De onvergetelijke stoepen van de Maagdenstraat.’ (blz. 124)

Men vergisse zich niet: wat hier wordt aangeduid is niet het bos, maar Suriname zelf. In het oerwoud is immers geen corruptie. De Surinaamse maatschappij wordt hier een oerwoud genoemd.

De Zuidamerikaanse jaguar wordt genomen als beeld voor Suriname. En niet zijn soepelheid wordt beklemtoond, maar

> ‘De stilte van dat beest wanneer het met zijn bloeddorstige muil in het kreupelhout lag te slapen na het nuttigen van een baby die in een van de ellendige hutten was achtergelaten tijdens de werkuren op het veld.’ (blz. 143)

3.2 Constante in de constituenten

Sita vervloekt Suriname, de wildernis, waar de wet geldt *Wie honger lijdt moet maar sterven of slapen* (blz. 157).

Slechts drie mensen ontkomen aan deze wet: de grootvader, Agnes en S. Ze lijken op elkaar; via Ajodiadei weten we dat van de grootvader en S. en de tekst stelt het van Agnes en S.:

‘Zij hebben iets dat waard is om voor te vechten, te leven.’ (blz. 26) En hiermee raak ik, geloof ik de kern van de verhouding die bestaat tussen de personen en de ruimte. Alle ruimteconstituenten zijn op een of andere manier in verband te brengen met de dood, sterker: *Suriname is de dood*, getuige het beeld van de bloeddorstige jaguar[7]. Dat de ruimten een dodende werking uitoefenen, blijkt uit de karakteriseringen van de ruimten zoals die in de vorige paragraaf gegeven werden. Ik zal die niet herhalen, ik wil er slechts op wijzen dat die dodende werking ook expliciet door de tekst wordt uitgedrukt:

> ‘Dit is haar leven: lopen, studeren en het huishouden doen in een huis waar een stilte heerst *die dodend is*, waar het leeg is alsof het nooit anders is geweest.’ (blz. 38; cursivering van mij)

Sita's houding tegenover die dodende ruimte wordt heel duidelijk uitgedrukt, niet alleen door haar handelingen, maar ook door uitspraken die benadrukken dat zij wil léven:

- Zij heeft een vitaliteit die benijdenswaardig is. (blz. 26)
- Ondanks alles wil zij leven, niet wanhopig zijn. (blz. 48)
- Ik heb niemand nodig. Alleen mezelf. Mezelf om tegen aan te leunen en te zeggen dat ik ondanks alles ontembaar ben. (blz. 137)

Strijdig met de opmerking dat Suriname de dood is, lijken talloze natuurbeschrijvingen.

> ‘Het regenseizoen krijgt zoetjesaan de sfeer van de droge tijd. De stemmen klinken luider en voller uit de open ramen en deuren. Aan de twijgen van de jonge sinaasappelbomen op het erf ontluiken de eerste bloesems, wit en zoet geurend wanneer de passaat zich door het groen beweegt. De vochtige aarde verspreidt de warmte van het rijpingsproces van de vruchten, de rijst en de groenten van het komende seizoen. De natuur volgt haar eigen tempo. Zij verandert naar willekeur en bedriegt door haar grilligheid, haar weelderige schoonheid, haar overvloed aan

> beloften. Verwachtingen. De natuur is een avontuurlijk meeslepend bedrog. Zij is nog altijd wat zij bijna vier eeuwen geleden was, toen de Spaanse dieven onder de bekoring kwamen van haar groene glimlach, het schateren van witte vogels boven de modder oevers. Maar in werkelijkheid is zij kolder. Een samenstel van onmogelijkheden. Verveling voor wie niet alleen maar wil eten, slapen en kinderen verwekken. Angst is zij voor een vrouw die geen werktuig wenst te zijn.' (blz. 141/142)

Het leven in de natuur is slechts schijn. De passage begint immers met te stellen dat er een nieuwe tijd komt, vervolgt met te laten zien welke nieuwe dingen er komen, maar zegt daarna doodleuk dat er eigenlijk helemaal niets verandert, omdat alles nog precies zo is als vierhonderd jaar geleden.

Ik heb deze passage zo uitvoerig geciteerd, omdat ze tevens kenmerkend is voor de verhouding tussen de ruimte en de personen. Wie vitaal is, wie meer wil dan de sufmakende dagelijkse gang van zaken, krijgt in deze ruimte geen kans. De geestelijke hongerlijders (vgl. de rol van het boek in het verhaal) moeten ook maar sterven of slapen. Degene die dat niet wil, staat maar één ding te doen: vertrekken.

Sarnami, hai is vol van vertrek. Er komt 125 maal het woord *weg* of een van de synoniemen als *afscheid, vertrek* in voor. De eerste die Suriname verliet was de grootvader en de laatste is Sita. Maar daartussenin worden door anderen ook ruimtes ontvlucht. De moeder gaat bij Ajodiadei weg, Ram ontvlucht het district, Selinha de stad, Azaat 's nachts zijn huis, Roekminia Soekhoe. Perspectief biedt al dit vluchten niet. Evenmin helpt het Sita iets dat ze eerst de stilte van het huis ontvlucht en zo in de armen van Islam loopt, dan het huis verlaat, en daarna het huis van Azaat. Alle verschuivingen binnen Suriname zijn wanhoopsdaden. In Suriname moet men sterven of slapen; wil men léven, dan moet men Suriname uit. Dat drukt de titel ook uit, als ik tenminste de vertaling zoals de flaptekst die geeft, als de juiste aanneem: *Suriname, ik ben*[8]. De komma scheidt, plaatst de ik tegenover Suriname, die aangesproken persoon geworden is, en aan wie wordt meegedeeld dat de ik existeert.

Sita met haar ontembare vitaliteit wil niet slapen of sterven, niet stikken zoals ze aan het eind stelt. Noch de mystiek, noch die andere gedroomde wereld van het boek konden haar laten leven, dat kan slechts de grote vlucht uit de dodende ruimte van Suriname.

Eindnoten:

1 Ibid. blz. 89.
2 Jean Weisgerber, *Proefvlucht in de romanruimte*, blz. 162.
3 Lokal doet ons de personen niet kennen, Raum is op een of andere wijze wel betekenisvol geworden.
4 Zie: Maatje, *Literatuurwetenschap*, blz. 161 en 162.
5 Zie: Blok, *Verhaal en lezer*, blz. 189 en 190.
6 Ik geloof dat de opmerking die Maatje maakt in zijn *Bibliografische aantekeningen* op blz. 165 van *Literatuurwetenschap* theoretisch juister is dan zijn eerder gemaakte onderscheid. Hij merkt op: 'Analoog aan de tegenstelling *diffuus - chronometrisch-nauwkeurig tijdsverloop* zou een ruimtelijke tegenstelling *diffuse - topografisch-nauwkeurige ruimtebehandeling* te ontwikkelen zijn. 'Nader onderzoek zou dat echter moeten uitmaken. Dat onderzoek zal zich niet moeten beperken tot romans met dezelfde vertelsituatie of met eenzelfde soort tijdsverloop. Waarlijk: a hell of a job!

7 Opvallend is de rol der honden. Op blz. 24: ‘Fietsers, een auto die uitwijkt voor een luie witte hond’. Daarna komen op blz. 86 honden voor die meestal agressief zijn, maar nu erg rustig. Op blz. 112: ‘Een hond jankt over zijn schurftig bestaan. Het moet een witte zijn, denkt ze. Alleen witte honden kunnen zo klagend en menselijk janken. Alleen witte honden met zwarte vlekken onder de ogen en op de romp. De getekende. ‘Op blz. 120: Op het erf zwermen kippen rond, kakelend, opstuivend door het agressieve geblaf van een achttal, witte, uitgeteerde honden die dichterbij komen om de vreemde bezoekers te lijf te gaan’. (Vgl. de omschrijving van het gedrag der honden op blz. 86). Het hondje dat Sita van Rabindrenath krijgt, wordt op blz. 148 beschreven: ‘Het is een wit beest met zwarte vlekken op zijn kop, zijn romp en zijn staart’. Dit hondje is inderdaad een getekende: op blz. 157 peinst Sita: ‘Och, een hond is maar een hond. Soekhia zal hem te eten geven. En als hij onder de wielen van een auto terecht komt, of meegenomen wordt naar het abattoir om tot zeep verwerkt te worden, omdat hij geen nieuw kenteken krijgt, zal niemand daar iets van merken. Er lopen zoveel straathonden rond. Zij paren midden op de weg; zij worden gestenigd. Zij worden doodgereden. Dat is hun bestemming in deze wildernis. Daar valt niets aan te veranderen. Wie honger lijdt moet maar sterven of slapen’. Het is overigens op dezelfde bladzijde haar hond die de komst van Islam aankondigt. In het slot staat: ‘Een straathond jankt. Alleen witte, uitgeteerde honden met zwarte vlekken op hun romp en op hun kop kunnen zo klagend janken. Janken over honger, armoe, benauwenis’.
De hond is dus een echt Leidmotief. Ze zijn door hun witte kleur getekend door de dood. Wit is in Suriname immers de kleur van de rouw, van de dood: ‘Voor haar lopen twee vrouwen gekleed in witte jurken en met witte hoofddoeken op. Zij zijn waarschijnlijk op weg naar het huis van een gestorven familielid om er een rouwdienst te houden’. (bz. 86) Het is veelbetekenend dat vlak daarvoor is uitgeweid over het agressieve gedrag der honden!
Als in het slot de honden voorkomen, blijkt ten volle de rol van Leidmotief van de honden: het hele complex van de dodende, murw makende ruimte wordt door de jankende hond opgeroepen. In het slot komen trouwens meer Leidmotieven samen: de witte (!) nachtvogel die zijn mythologische vloek uitslaat, vergelijke men met de passages over die vogel op blz. 39 en 66. De stem van Ajodiadei: zie blz. 24 en 77. De vallende appel roept herinneringen op aan blz. 69 en 124. Is er wellicht verband met de appel van Sappho??
Behalve dat in het slot de drie fasen uit de tijdsstructuur meespelen, blijkt dus via de samenkomende leidmotieven hoe knap de structuur is.

8 Volgens kenners van het Surinaamse hindoestaans, is de titel echter niet juist. *Sarnami* zou betekenen Surinaamse. De komma is dan misplaatst. Met komma is de titel niet te interpreteren, daar ze geen taaluiting is. Vanuit het werk geredeneerd zou echter een betekenis als *Ik ben Surinaamse* niet passen; Sita distantieert zich juist van het Surinaamse zijn. Vanuit het werk gezien is alleen een interpretatie in de zin van *Suriname, ik ben* zinvol. Het argument dat deze vertaling ook in de flaptekst gegeven wordt, is zeker geen steekhoudend structureel argument, het is echter wel praktisch: de schrijver van de flaptekst zal zijn informatie wel direct of indirect van Bea Vianen gekregen hebben.

Vierde hoofdstuk
De mythische tijd-ruimtestructuur en de idee

4. De mythische tijd-ruimtestructuur en de idee

Het belangrijkste gegeven dat het onderzoek naar de tijd opleverde, was dat de tijdstructuur een rechte lijn én een cirkel vormde. Het verhaal heeft daardoor een herhaalbaar karakter en het gebeuren zal zich dan ook herhalen aan anderen. In dit licht bezien is het heden van Sita de afspiegeling van een bepaalde mythe van haar geslacht. Dit gold niet alleen voor Sita, maar werd op elk mens toepasbaar verklaard.

Het leven van elk individu speelt zich af op het 'snijpunt' van de tijd als lineair gegeven en de mythisch-cyclische tijd. Men kan zich afvragen welke speelruimte er dan nog is voor de individuele vrijheid. Met deze vraag hangt een andere nauw samen: predikt *Sarnami, hai* het fatalisme of niet?

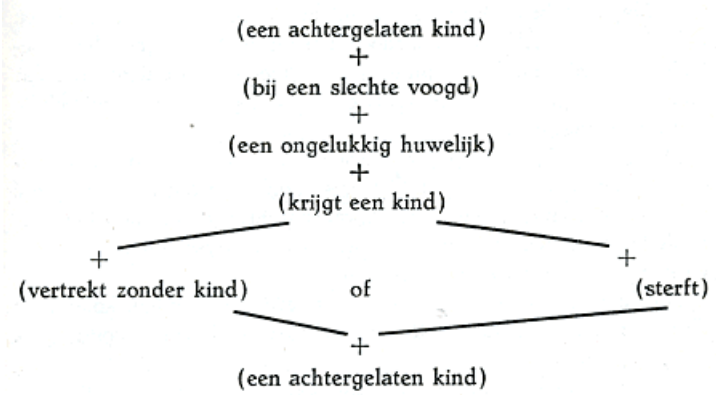
In elk geval predikt de mythe de onontkoombaarheid van haar voltrekking in het leven van het individu.

> 'Sommige dingen kun je niet vermijden. Ze stormen op je af, ze worden je opgedragen, zonder je daarbij een verklaring te geven. Ze worden je meegegeven zonder je om excuus te vragen. [...] Er bestaat zo iets als een paspoort dat je niet hebt getekend. Er is een bestemming die je niet zelf hebt bepaald.' (blz. 93)

Wat dan te doen met al die uitspraken van Sita die wijzen op de wil haar eigen weg te gaan, die zij uiteindelijk ook volgt? Is de mythe onontkoombaar - en dat is ze blijkens het laatste citaat -, dan heeft het geen zin eigenzinnig je weg te volgen. Heeft het wel zin je eigen weg te gaan - en dat heeft het, getuige de afloop -, dan is de mythe niet onontkoombaar. Het heeft er de schijn van dat ik in een eigen mythisch cirkeltje verdwaald ben.

Doch dat is slechts schijn. Als het probleem gesteld wordt zoals ik het zoëven deed, dan is alleen rekening gehouden met de tijdstructuur en voorbijgezien aan andere structuuraspecten als de ruimte, de handeling en de personen. Methodologisch is dit van belang. Het blijkt dat men bij *Sarnami, hai* niet tot een juiste formulering van de idee kan geraken, zonder op zijn minst de tijd-ruimtelijke structuur in de beschouwingen te betrekken, hoe belangrijk de tijdstructuur apart genomen ook voor de opbouw van het werk moge zijn. Een reconstructie van de mythe laat duidelijk zien dat èn tijd èn ruimte èn handeling èn personen onlosmakelijk verbonden zijn. De tijd speelt een rol doordat alles zich noodzakelijk in de tijd afspeelt (en doordat de lezer tijd nodig heeft te lezen); de handeling speelt een rol doordat er sprake is van een aantal geconditioneerde handelingen; de personen spelen een rol, niet alleen doordat het noodlot zich nu eenmaal noodzakelijkerwijze aan personen moet

voltrekken, maar ook op een andere m.i. ook geconditioneerde wijze, waarover straks meer; de ruimte tenslotte speelt als voortdurende constante t.o.v. de personen én als conditie voor het optreden van de mythe een hoofdrol.



Voor de formulering van de idee is de alternatieve fase van de mythe van belang. In termen van het verhaal vraagt de lezer zich af waarom de moeder in Suriname blijft en Sita dit land verlaat. Op blz. 19 wordt die vraag ten aanzien van de moeder beantwoord:

> ‘Je moeder was heel anders, gonst het door haar hoofd.
> Anders. Precies. Maar juist daarom is zij hier om voor haar te vechten omdat zij zo weerloos was. Haar moeder heeft nooit geleefd. Zij heeft niet kunnen leven omdat zij onherstelbaar kapot was gemaakt. Zij was dood lang voordat zij stierf.’

Na wat ik in het hoofdstuk ruimte gezegd heb, hoef ik hier niet meer omstandig uiteen te zetten dat de dodende werking van de ruimte mede-schuldige is. Maar het citaat toont ook een ander aspect: de weerloosheid van de moeder. De oorzaak van het blijven van de moeder moet dus gezocht worden in de ruimte én in haar karakter.

De reden van het vertrek van Sita is in het vorige hoofdstuk ook al ter sprake gekomen. Het is haar grote, ontembare drang tot leven. De vergelijking van de moeder met Sita laat dus zien dat de ruimte op het ene karakter volledig inwerkt, terwijl het andere zich blijft verzetten, dankzij zijn vitaliteit. De verhouding tussen karakter en ruimte is echter uitermate subtiel. Dat leert ons de nadere bestudering van een eigenschap van Sita, haar afkeer van de sexualiteit, waardoor ze zich onderscheidt van alle andere figuren. Het

is niet overdreven hier van walging te spreken, getuige het feit dat ze met haar boezemvriendin niet eens wil praten over het kopen van een bh.

Rümke[1] zegt dat walging een signaal is dat iets niet in orde is, dat de mens uit iets wil loskomen, iets wil veranderen, maar het niet kan. Negatief beoordeeld noemt hij een dergelijk verschijnsel een gebrek aan levenskracht, waardoor 'het nu' niet meer in volheid beleefd kan worden. We kunnen dus aan een tekort denken, maar ook aan een grote levenshonger, en - aldus Rümke - misschien wel aan beide tegelijk.

Dit is een algemeen psychologisch gegeven en ik zou aan psychologisme doen, als ik voetstoots zou aannemen dat Sita een grote levenshonger én een gebrek aan levenskracht heeft en daardoor uiteindelijk Suriname ontvlucht. In de romananalyse moet de roman de bewijzen leveren en de roman alleen.

Dat 'het nu' niet meer in volheid beleefd kan worden, komt voor en het is niet toevallig dat dit juist gebeurt als de eerste coitus gaat plaats vinden.

> 'Het *ontgaat* haar in deze ogenblikken waarom zij hier zijn, wat hij van haar verwacht en waarom het zo stil is.' (blz. 101; cursivering van de tekst)

Dat is volgens Rümke een gevolg van een gebrek aan levenskracht. Is dat nu volgens *Sarnami, hai* ook zo?

Talloze plaatsen in de roman laten zien dat Sita inderdaad naast een grote levenshonger (waar ik in het vorige hoofdstuk al op gewezen heb) ook een gebrek aan levenskracht heeft.

- Op blz. 13 voelt zij zich een onbeduidende getuige à charge.
- Zij is verslagen, voelt zich belachelijk gemaakt, vernederd, de mindere van Ajodiadei. (blz. 18)
- S. blijft een poosje onbeholpen staan. (blz. 29)
- Maar wat kon zij doen in haar kinderlijke afhankelijkheid [...]? (blz. 31)
- Zij is lamgeslagen door een grote onverschilligheid. Het interesseert haar niet meer hoe laat het is. Niets. Niemand. (blz. 108).

Vaak komen beide tegelijk voor:

- Zij is verontwaardigd, beschaamd. (blz. 18)
- S. forceert een glimlach, maar schreeuwen wil zij en het huis binnenstormen. (blz. 29)
- [...] legde haar het zwijgen op door onmacht, opgekropte woede. (blz. 31)
- [...] vol machtloze woede [...] (blz. 115)
- Mezelf om tegenaan te leunen en te zeggen dat ik ondanks alles

ontembaar ben. (blz. 137)
- Omdat ik weet wat ik niet wil: Stikken! Stikken! Stikken! (blz. 160)

Sita's karakter wordt dus bepaald door een grote levenshonger en een gebrek aan levenskracht tegelijk. Dat verklaart waarom zij de verstikkende ruimte die Suriname in haar ogen is, koste wat het kost wil ontvluchten. Zij mist de kracht in Suriname te leven, te leven ondanks de dood die haar overal omringt. Toch wil zij leven. Om dat te kunnen doen moet zij de ruimte ontvluchten.

Wees de ruimte in de richting van de karakters, nadere bestudering van Sita's karakter voerde ons weer naar de ruimte! In *Sarnami, hai* raakt door de hechte structuur alles op alles betrokken[2]. De in de ruimte van Suriname wonende personen hadden er te maken met een speciale tijdsproblematiek. Bestudering van die tijdsproblematiek voerde weer naar de ruimte. De handeling werd bepaald door de tijd, de ruimte en de karakters, terwijl zijzelf weer de tijd en de karakters hielp uit te beelden. Slechts door aspect na aspect afzonderlijk te onderzoeken, en daarna de onderlinge samenhangen te tonen, kan naar voren komen waar het de lezer, structuuronderzoeker of niet, uiteindelijk om begonnen is: de idee.

Sarnami, hai verkondigt: wie vitaal genoeg is, moet de familie-mythe tot het einde toe uitboeten, maar raakt dan bevrijd, is een zelfstandig mens geworden. Dat is het hoogste, niet de opoffering voor een kind. De mythe is geen heil, maar een noodlot dat geboet moet worden. Naar het waarom van dat noodlot blijft men in het duister tasten. De mythe zorgt voor de tragische kant op het individueel-menselijk vlak. Maar het noodlot en de tragiek hoeven het laatste woord niet te hebben. *Sarnami, hai* is een oproep niet toe te geven aan de verminderde strijdbaarheid die de murw makende ruimte veroorzaakt. Verzet je; voltrek daarmee desnoods de mythe, maar verzet je![3] Deze idee die het werk verkondigt via de volwassenwording van een meisje, tekent *Sarnami, hai* tot een Bildungsroman. Voor dat verzet is immers een karákter nodig. Dat wordt gevormd door de ruimte, de handeling, de anderen, maar vooral: door de eigen keuze. De tijd (van ontwikkeling) heeft het Sita moeten leren.

Eindnoten:

1 In: H.C. Rumke, *Over Frederik van Eeden's Van de koele meren des doods*, blz. 30-32.
2 Dat komt mede doordat de spiegeling in elk apart structuuraspect zo'n belangrijke cumulatieve functie verricht. Bij de tijd heden en verleden; bij de personen: de huwelijken van allen versus die van Selinha en Soekhia; bij de ruimte: Suriname tegenover de wereld van het boek, India, Nederland.
3 Deze boodschap maakt ook een essentieel onderdeel uit van de idee in de andere werken van Bea Vianen. In *Strafhok* wordt het verzet gepredikt tegen politieke, maatschappelijke en intermenselijke wantoestanden. Dat verzet brengt niet direct het heil op aarde, het is wel het enig menswaardige. In *Ik eet, ik eet tot ik niet meer kan* klinkt de oproep tot verzet tegen de verstikkende schijnheiligheid en de opgelegde onderdanige zwijgplicht bij het ondergaan van onrechtvaardigheden. Ook daar leidt verzet naar een grotere zelfkennis.

Vijfde hoofdstuk
Het perspectief

5. Het perspectief

In de voorgaande hoofdstukken is de vertelsituatie meermalen terloops ter sprake gebracht. Daarbij is geconstateerd dat in *Sarnami, hai* sprake is van de personele vertelsituatie, waarbij het point of view in Sita gefixeerd is. Dat betekent dat situaties via Sita beschreven worden die met S., zij of het meisje wordt aangeduid.

In zijn artikel *De romantypologie van Franz Stanzel* wijst Ton Anbeek erop dat de waarde van de verdeling die Stanzel op grond van de vertelsituatie geeft, niet zozeer ligt in het feit dat elke roman erin onder te brengen zou zijn, maar veel meer gezocht moet worden in het feit dat Stanzel ons de termen geeft om het wisselende spel der perspectieven te beschrijven. Lang niet alle romans blijken namelijk tot een van de vier soorten te behoren; vele zijn helemaal niet bij een van de soorten onder te brengen. Voor een structuurbeschrijving zouden volgens Anbeek juist de afwijkingen van een eenmaal gekozen perspectief van belang zijn. En aangezien de structuur van een roman verschillende aspecten kent, waarvan het perspectief er één is, moet zo'n structuurbeschrijving er juist op uit zijn de samenhang der verschillende aspecten te beschrijven.

Geconstateerd is reeds wat in *Sarnami, hai* de meest voorkomende gang van zaken is. Sita is de persoon via welke de lezer het gebeuren volgt. Toch geeft het meisje Sita niet zelf de gebeurtenissen weer. Wat het verschil is tussen het via Sita vertellen en het eventuele zelf vertellen van Sita blijkt duidelijk als een passage omgezet wordt van de gebruikte zij-vorm in de ik-vorm. Onderaan blz. 104 staat:

> ‘Het is avond, drie dagen na de uitslag van het examen. Zij zitten om de dampende schalen in het schemerige licht van de galerij. Zij heeft geen trek. Het valt haar moeilijk hem iets te vragen in zijn onmiddellijke nabijheid.’

In de ik-vorm zou deze passage luiden:

> ‘Het is avond, drie dagen na de uitslag van het examen. Wij zitten om de dampende schalen in het schemerige licht van de galerij. Ik heb geen trek. Het valt me moeilijk hem iets te vragen in zijn onmiddellijke nabijheid.’

In de veranderde versie is iets weggevallen. Bij de versie van *Sarnami, hai* loopt het contact tussen Sita en de lezer indirect en in de ik-vorm direct. Met andere woorden: in *Sarnami, hai* is sprake van een Dritte im Bunde, de *vertelinstantie*. Dit verschil is reëel; het is Sita in *Sarnami, hai* bij voorbeeld onmogelijk zich rechtstreeks tot de lezer te wenden, dat zou slechts de vertelinstantie kunnen. Dat gebeurt echter niet omdat dan de fictie dat de lezer zich in Sita bevindt, te zeer verbroken zou worden.

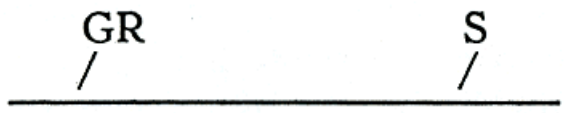
Er is echter nóg een verschil tussen de zij-vorm en de ik-vorm, want niet elke passage kan in de ik-vorm overgezet worden.

> ‘Zij is zich veel te vaag bewust van de kleine biologische veranderingen’ (blz. 26)

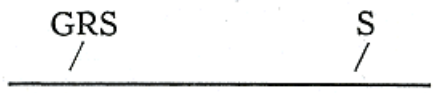
In de ik-vorm zou er staan:

> Ik ben mij veel te vaag bewust van de kleine biologische veranderingen.

Deze laatste zin is in de context van het verhaal uitgesloten. De oorspronkelijke zin past wél. Het verschil tussen de personele versie en de versie in de ik-vorm lijkt in de verhoudingen tussen gebeur-, referentie- en spreekmoment te liggen. Op blz. 26 is een vertelinstantie aan het woord, zodat gebeurmoment (G) en referentiemoment (R) kunnen samenvallen, terwijl het spreekmoment (S) duidelijk (jaren) later ligt. Schematisch voorgesteld hebben we bij deze passage uit de personele vertelsituatie



Zet men de passage om in de ik-vorm, dan zou de zin gaan betekenen dat Sita zich op het gebeurmoment bewust was van het feit dat zij zich veel te vaag bewust was van de kleine biologische veranderingen. Dat zou betekenen dat zij haar situatie op dàt ogenblik wèl bewust was, wat niet het geval is. Kortom: de ik-vorm is onmogelijk, doordat er dan sprake is van een samenvallen van gebeur-, referentie- en spreekmoment, terwijl ze tevens gescheiden werden zoals dat in de personele situatie gebeurde, waardoor er twee spreekmomenten uit verschillende tijden tegelijk zouden zijn die hetzelfde tegelijk zouden zeggen, wat natuurlijk onmogelijk is. Schematisch voorgesteld:



In de eerste versie, die van *Sarnami, hai*, is sprake van één spreekmoment, namelijk na het gebeuren, terwijl het referentie-moment toch met het gebeurmoment blijft samengaan. De context leest de lezer met het perspectief van Sita, deze zin voegt aan de context nog een perspectiefpunt toe: dat van de vertelinstantie. Er is in de passage waaruit de zin is gehaald dus sprake van een *dubbelperspectief*. Die mogelijkheid bood de ik-vorm niet, of er moesten tijdsbepalingen aan toegevoegd worden die duidelijk zouden maken dat

het perspectief par derrière was komen te liggen. Misschien ligt hier een aanwijzing voor een verschil in mogelijkheden van de personele roman in het presens en de ik-roman in het presens. De eerste zou dan in een zin in de tegenwoordige tijdsvorm wèl de mogelijkheid hebben om gebeurmoment en referentiemoment te laten samenvallen, terwijl het spreekmoment later valt en de tweede zou die mogelijkheid niet hebben.

Terugkomend op de scène op de galerij, meen ik het verschil tussen de versie van *Sarnami, hai* en die van de ik-vorm zo te kunnen stellen dat de weg van lezer naar Sita bij de personele roman meer schakels kan hebben dan bij de ik-vorm. Wordt in de personele roman commentaar toegevoegd uit het spreekmoment van de vertelinstantie - en dat is mogelijk zoals we gezien hebben - dan verloopt het contact als volgt: lezer-vertelinstantie-tijdsverloop-Sita; bij de ik-roman in de tegenwoordige tijd is het contact altijd: lezer-Sita.

Met andere woorden: de relatie lezer-hoofdfiguur is in de ik-vorm veel directer dan in de personele roman.

In Sarnami, hai kan dus in het verhaal-nu commentaar ingebouwd worden dat duidelijk pas achteraf gegeven kan worden. Dat gebeurt dan ook op meer dan één plaats.

De eerste zin luidt: *Het gammele houten bruggetje*.

Vanuit het gebeurmoment geredeneerd, kan Sita dat op dat moment niet gedacht hebben: het bruggetje is haar niet bekend. Er zou hebben moeten staan *een* bruggetje. Door het gesignaleerde dubbelperspectief is wat er staat mogelijk. Het is tevens een teken dat de hele geschiedenis geschreven is na afloop. (vgl. *een* uitgeholde steen (blz. 29) met *de* steen (blz. 35) waar wèl het normale gebruik van de lidwoorden gevolgd wordt).

Een aantal andere passages behoeft nauwelijks commentaar, daar meteen duidelijk is, dat ze in deze vorm slechts geschreven kunnen zijn doordat het perspectief par derrière ligt:

- Zij strijkt met een hand over haar vermoeide kinderhoofd vol theorieën uit haar schoolboeken, vol verbeeldingskracht, groot genoeg om het raadsel van de immigratie van 1916 te ontwarren. (blz. 29)
- Het is de eerste keer dat zij bij zich zelf gevoelens ontdekt van een heel ander soort dan zij tot nu toe gehad heeft. (blz. 49)

Blijkt hieruit reeds dat de vertelinstantie zich niet alleen beperkt tot het weergeven van de gedachten en gevoelens van Sita en dat ze niet alleen de gebeurtenissen via Sita beschrijft, maar ook commentaar levert dat Sita's situatie verduidelijkt, de vertelinstantie maakt van nog een mogelijkheid gebruik die buiten het perspectief van

Sita valt: ze geeft verduidelijkende toevoegingen over anderen. Die heb ik samengebracht in onderstaande lijst, waarin de verduidelijkende toevoegingen door mij zijn gecursiveerd.

- Dit is het adres dat Soenderdei, de *marktvrouw*, haar heeft gegeven. (blz. 9)
- Hier zit zij, de enige overlevende in het drama dat zich tussen Harynarain Hirjalie en *zijn vrouw Janakya* heeft afgespeeld. (blz. 11)
- [...] maar zij herinnerde zich ook niets van het vroegere leven van Ajodiadei en van de jeugd van haar moeder, *Radjkumarie*. (blz. 12)
- Heeft ook zij wel eens zo over haar ouders gedacht, *over Harynarain en Janakya*? (blz. 12)
- Hij is thuisgekomen in gezelschap van de Soekhoes en de Ramessars, *zoals zij de twee mannen noemt*. (blz. 35)
- *Soekhia is een oudere zuster van Roekmien*. (blz. 43)
- Het is Islam, *de broer van Azaat*. (blz. 84)
- In de aluminium pan die op het kozijn van het keukenraam staat giet Rampersad, *de melkman*, op haar verzoek [...] (blz. 141)

De meeste van deze voor Sita overbodige toevoegingen hebben ten doel de lezer de verhoudingen tussen de personen snel duidelijk te maken.

De aanwezigheid van een vertelinstantie blijkt op nog een manier, waarbij ze weer meer doet dan alleen het weergeven van de gedachten etc. van Sita. Als Roekmien op blz. 28 voor het eerst optreedt, wordt dat als volgt weergegeven:

> ‘Wie is daar?’ vraagt een nasale stem.
> S. geeft geen antwoord. Er volgt een licht stommelen. Boven de blinden verschijnt het knappe meisjesachtige gezicht van Roekmien. De huid is glad door de onzichtbare poriën. De donkere ogen achterdochtig, verschrikt.’

Het is maar de vraag of hier louter vanuit het perspectief van Sita weergegeven wordt. Ze komt immers meer bij Roekmien, heeft er zelfs gelogeerd. De introductie van Ram gebeurt m.i. ook met een toelichtende beschrijving van de vertelinstantie:

> ‘Daarna verschijnt het smalle gezicht met de grote haviksneus boven de blinden van het andere venster.’ (blz. 33)

In het voorbijgaan zij erop gewezen dat de bekendheid van Sita met Ram behalve uit de handeling ook nog blijkt uit het gebruik van bepaalde lidwoorden.

Ook Soekhoe's uiterlijk wordt bij zijn eerste optreden meteen getypeerd:

> ‘De man, koolzwart, mager, het oogwit met bloed doorlopen,

> neemt achteloos aan de tafel plaats.' (blz. 3)

Ook hier hebben we te maken met verduidelijkingen die de vertelinstantie toevoegt. De functie hiervan lijkt me evident te liggen op het vlak van de karakterisering via het uiterlijk. Het zijn dan ook alle figuren van het derde plan die wel bij Sita bekend zijn, maar nog niet bij de lezer die zo geïntroduceerd worden. Figuren van het tweede plan zoals de vader, Soekhia en Selinha krijgen hun uiterlijke kenmerken pas in de loop van het verhaal. Kenmerkend voor de verwarring waarin Sita zich op dat ogenblik bevindt, is het feit dat de beschrijving van het uiterlijk van Ajodiadei ook maar heel geleidelijk tijdens de handeling wordt gegeven. Andere figuren die Sita voor het eerst ontmoet, krijgen meteen hun uiterlijke contouren. (Vgl. blz. 106 en 153 voor respectievelijk Popkia en Gajoenisa Katidjan) Dat kan men niet als een inmenging van de vertelinstantie beschouwen, daar het natuurlijk is, dat Sita ook benieuwd is naar het uiterlijk van mensen.

Geen van de gesignaleerde plaatsen zijn als afwijkingen van het dubbelperspectief te beschouwen. Het perspectief is immers nergens bij iemand anders komen te liggen dan bij Sita of de vertelinstantie.

Er zijn echter wel plaatsen in *Sarnami, hai* aan te wijzen waar getwijfeld kan worden of afgeweken wordt van het dubbelperspectief. Moet een passage als de volgende nu beschouwd worden als een breuk in het perspectief of niet?

> 'De vrouw probeert haar van top tot teen op te nemen, om haar beeld te kunnen vergelijken met de beelden uit haar herinnering.' (blz. 10)

Men kan met recht stellen dat Sita hier een interpretatie geeft van het vreemde kijken van Ajodiadei, terwijl anderzijds ook volgehouden kan worden dat het perspectief hier verlegd is naar Ajodiadei. Er zijn echter ook duidelijke breuken in het dubbelperspectief aan te wijzen[1]. Omwille van de volledigheid hier een opsomming van deze passages:

- Nu weet zij [Ajodiadei] weer in welke hoek de pannen en het huisraad staan. (blz. 11)
- Ata kijkt hulpeloos. Hij wil niet alleen gelaten worden. Hij weet dat zij, wanneer zij eenmaal begonnen is, geen oog meer heeft voor wat er om haar heen gebeurt. blz. 35)
- Soekhoe beloert haar van opzij, achterdochtig, onzeker. (blz. 55)
- Versuft kijkt hij [Islam] rond en voelt zich opeens een indringer. blz. 128)

Een functie voor deze afwijkingen heb ik niet kunnen vinden, waardoor ik ze vooralsnog beschouw als onvolkomenheden aan het verhaal.

De normale gang van zaken is in *Sarnami, hai* dat Sita met S., zij of het meisje wordt aangeduid, behalve natuurlijk waar sprake is van de directe rede. Ook als de gedachten van Sita vermeld worden, geschiedt dat meestal in de derde persoon.

> ‘Wat heeft hij bedoeld? Is het een bedreiging? En waarom zal hij haar bedreigen? Nu alles voorbij is? Zij begrijpt het niet en maakt zich ongerust. Of heeft hij haar bedreigd om zich een houding te geven?’ (blz. 139)

Een dergelijke wijze van weergeven behoort tot de conventies van de personele roman. *Het is dus helemaal niet nodig dat soms de gedachten van Sita in de ik-vorm worden gegeven*. Meestal gebeurt dit via de tussenkomst van de vertelinstantie - weer een bewijs van haar relevantie in déze personele roman! - die *denkt het meisje* of iets dergelijks toevoegt. Dat komt voor op de bladzijden 11, 12, 21, 43, 64, 109, 117, 137, 139, 141, 152 en 154. Drie hier niet genoemde passages verdienen nadere aandacht daar ze enigszins afwijken van de hier behandelde vorm.

De eerste is te vinden op blz. 69 en heeft betrekking op de relatie met haar vader:

> ‘Wat moet zij tegen hem zeggen? Vader hier ben ik. Ik met het eerstgeboorterecht?’ enz.

Hier wordt Sita direct aan het woord gelaten en heeft de vertelinstantie zich (schijnbaar) teruggetrokken. De tweede passage staat op blz. 137, waar echter eerst nog de vertelinstantie aan het woord is, die vertelt:

> ‘En waarom moet zij opeens aan Selinha denken?’

De volgende alinea zet dan in met:

> ‘Ja, waarom denk ik eigenlijk aan je? Het is waar. Het is mijn schuld dat je nooit meer schreef,’ enz.

Het is duidelijk dat hier iets bijzonders aan de hand is. *Sita neemt een vraag die de vertelinstantie zich stelt over*. Het ligt voor de hand te veronderstellen dat een vertelinstantie die de romanfiguren kunnen horen, een persoon is zodat we in *Sarnami, hai* niet te maken hebben met een onpersoonlijke vertelinstantie. Maar dat is niet het merkwaardige uit de aangehaalde passage, het unieke schuilt in het feit dat hoofdfiguur en vertelinstantie kennelijk met elkaar kunnen *communiceren*. Of moet hier wellicht gedacht worden aan een onhandigheid van de schrijfster?

Ik meen dat het derde bijzondere geval hier een antwoord op geeft. Het is het slot van het verhaal:

> ‘Zij drukt haar handen vaster tegen haar oren. Ik wil niet, denkt zij. Ik wil het niet meer horen. Niets. Ik ben geen S. of het meisje. Niet meer. Sita! Sita! Ik durf mezelf bij de naam te noe-

> men. Omdat ik weet wat ik niet wil: Stikken! Stikken! Stikken! Zij glimlacht door haar tranen heen.'

Bleek uit de voorgaande aanhaling al dat Sita en de verteller met elkaar kunnen communiceren, hier blijkt het wéér. Uit het feit dat Sita denkt: Ik ben geen S. of het meisje, blijkt dat zij ervan op de hoogte is *hoe de verteller haar aanduidt*. De verteller is bovendien *de enige* die haar zo aanduidt. En tòch zegt Sita: *Ik* durf mezelf bij de naam te noemen. Alsof zij zich eerst niet bij de naam noemde. En inderdaad: dat deed ze niet als Sita en de verteller identiek zijn. Ik zie geen andere verklaring dan dat Sita en de verteller inderdaad identiek zijn. Dat betekent dat het dubbelperspectief in bepaald opzicht toch weer enkelvoudig is en in ander opzicht zijn dubbele werking kan uitoefenen.

Het is enkelvoudig voorzover het point of view achteraf toch in één persoon blijkt te liggen, immers Sita en de verteller blijken dezelfde te zijn. Het is dubbel in zoverre de oudere Sita commentaar kan leveren. Daardoor kan op blz. 20 staan dat Sita's hoofd nog vol theorieën uit haar schoolboeken zit; daardoor kan de oudere Sita weten wat de juiste toedracht was bij het stuntelige begin van de eerste coïtus - de handelende Sita kan door haar onwetendheid op sexueel gebied nooit geweten hebben dat Islam een te vroege zaadlozing had - daardoor is au fond ook de omzetting van het eerste hoofdstuk mogelijk geworden: als het perspectief voortdurend bij de handelende Sita had gelegen zou dat immers een breuk in de logica geweest zijn. Maar - het zij toegegeven - déze mogelijkheden biedt het gebruik van een vertelinstantie ook zònder dat Sita en de vertelinstantie identiek hoeven te zijn.

In het verhaal is nóg iemand die zich op een gegeven moment aanduidt in de derde persoon: Islam. Als Sita uit het huis van Azaat is gegaan, komt Islam haar achterna. Sita stapt bij hem in de auto en dan volgt op blz. 109:

> 'Waarom wil je Islam zien?' vraagt hij, nadat hij de auto tot stilstand heeft gebracht.'

Even verder wordt de vraag inclusief de merkwaardige aanduiding van zichzelf nog eens herhaald:

> 'Goed zo,' is zijn antwoord. 'Maar waarom wil je Islam zien?'

In haar antwoord doet Sita ook al mee met de verandering in het voornaamwoordelijk gebruik, maar dan ten aanzien van Islam:

> 'Omdat hij weet dat ik zwanger ben'.

Vlak voor het einde van de hele scène volgt weer een zin die een dubbele afwijking van het pronominale systeem inhoudt:

> 'Islam zal met haar trouwen.'

Hier worden echter geen fouten tegen het taalgebruik gemaakt,

hier is sprake van Surinamismen. Een dergelijke wijze van spreken over zichzelf is in Suriname niet ongewoon[2]. Ik wil me niet alleen beroepen op mijn eigen waarnemingen in Suriname, er zijn nog andere bewijsplaatsen in de Surinaamse literatuur dat sprekers zich aanduiden met de voornaamwoorden of naamwoorden van de derde persoon. In *Oema soso* van R. Dobru(oe) zegt een figuur die in de directe rede wordt weergegeven:

> - En waaraan heeft 'deze' Uw belangstelling te danken, counterde zij toen de lach over was. (blz. 13)

Hetzelfde doet zich voor op blz. 40:

> - Laat mij je één ding zeggen lieveling. Niemand, geen enkele vrouw heeft deze hier kunnen vastnagelen. [...] Laat mij je vandaag enkele dingen van mezelf vertellen. Tracht nooit met 'deze' te spelen. Hij is niet te bespelen.

Het is in Suriname dus niet ongebruikelijk zichzelf aan te duiden in de derde persoon. Zeker niet als men met grote nadruk over zichzelf wil spreken. En dat is natuurlijk wat de vertel-Sita over de handelings-Sita doet.

Met dat al is nog niet veel gezegd over de functie die de gekozen vertelsituatie heeft. Wat zit erachter dat er een dubbelperspectief gehanteerd wordt met een verteller, die dan aan het slot de oudere Sita blijkt te zijn, terwijl de verteller toch grotendeels het point of view in de handelende Sita heeft gefixeerd?

Bij het zoeken naar een antwoord op deze vraag stuitte ik op twee passages, die in een ander licht komen te staan, wellicht beter: die een ander perspectief krijgen, als men ervan uit gaat dat de verteller gelijk te stellen is met de terugblikkende Sita.

> 'Zij zou willen opschrijven wat er in haar omgaat wanneer zij deze dingen ziet in een harmonie van rust, stilte, van volmaakte schoonheid, terwijl zij het gevecht levert met een wereld vol betrekkelijkheid, een wereld van afscheid nemen, van verdriet. [...] Zij zou iets willen zeggen, iets dat met haar te maken heeft. Zij zou dat iets vorm willen geven maar komt niet uit de verwarring van haar gevoelens.' (blz. 45)

en:

> 'Ik zal haar schrijven, denkt S. later wanneer het beter tot mij doordringt. Alles. Later wanneer ik de dingen om mij heen heb geaccepteerd. De mensen. Later wanneer het opschrijven van deze dingen mij niet irriteert.'
>
> (blz. 114; in de eerste zin is kennelijk sprake van een drukfout: bij later moet - op grond van het parallellisme - een nieuwe zin beginnen; is hier echter van geen drukfout sprake, dan is dat nog eens een extra-bewijs voor de hier verder ontwikkelde visie.)

In de eerste aanhaling worden twee dingen tegenover elkaar gesteld; de wereld van rust en de wereld waarin de familiemythe zich aan Sita aan het voltrekken is. In die laatste wereld zijn haar gevoelens verward; geen wonder, want het organiserende principe van haar leven heeft zij nog niet ontdekt. Datzelfde wordt in het tweede fragment benadrukt; slechts diegene die 'de dingen' geaccepteerd heeft is in staat er vorm aan te geven.

We stuiten hier op eenzelfde spanning als bij de tijdsstructuur: wat dààr de spanning tussen de lineaire en de cyclische tijd was, is hier de spanning tussen de belevende Sita en de vertellende Sita, tussen het meisje dat nog gevangen zit in de ban van de mythe, haar nog niet heeft uitgeboet, en de vrouw die vrij geworden is, omdat ze voor die vrijheid alles over had. Uit het feit dat de oudere Sita wel 'de dingen' kan opschrijven,[3] blijkt ook een ander aspect: als de mythe zich voltrokken heeft en men het léven gewonnen heeft, heeft men de mensen die men eerst niet accepteerde, wél aanvaard, kortom: kan men mildheid opbrengen. Dan kan men pas iets zeggen wat met zichzelf te maken heeft; dan kan men met nadruk over zichzelf spreken in een bepaalde daartoe geconstrueerde vorm! (vgl. de aanhaling van blz. 45)

De functie van het dubbelperspectief lijkt mij te liggen in de bevestiging van de idee. Doordat een oudere Sita haar relaas vertelt, wordt de geloofwaardigheid van het verhaal verhoogd, krijgen de gebeurtenissen de kracht van het ik-heb-het-zelf-meegemaakt. Doordat de meeste gebeurtenissen de lezer geschetst worden via het point of view van de jongere Sita krijgt het verhaal een grote levendigheid. Door de combinatie van beide blijkt dat de mythe wáár is, maar ook dat de boodschap waar is. Wie vitaal genoeg is, kan inderdaad een vrij en zelfstandig mens worden. Ten bewijze hiervan is er de verteller, de oudere terugblikkende Sita die in haar vrijheid de rust, de mildheid en de trefzekerheid gevonden heeft om 'de dingen' te accepteren en er vórm aan te geven. Zo vormt ten slotte het boek zelf, zoals het voor ons ligt, het bewijs van de erin verkondigde idee; *ís* het wat het behandelt.

Eindnoten:

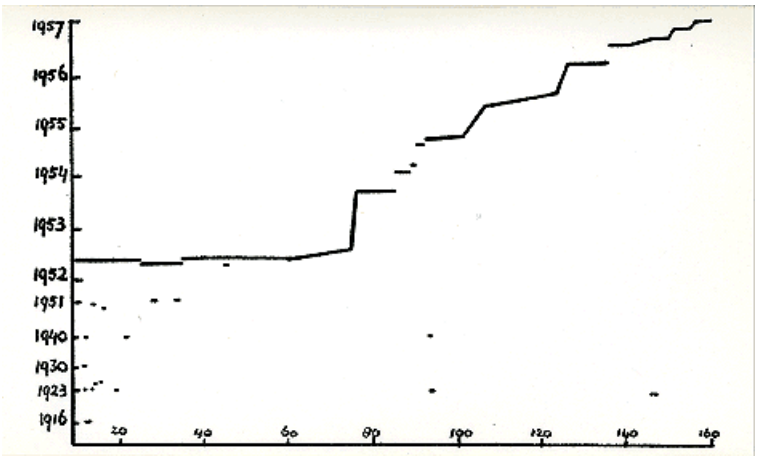
1 Het gaat om het dubbelperspectief in de personele roman: de vertelinstantie ziet dan af van het weergeven van gedachten van derden.
2 Wanneer wordt het terrein van de Surinamismen eens onderzocht?
3 Interessant, maar niet structureel, is voor wie het verhaal geschreven is. Voor Adlwa Chotkan (blz. 5). Ik constateer grote klankovereenkomst met de naam Ata...

Lijst van geraadpleegde werken

M.H. Abrams, *The Mirror and the lamp: romantic theory and the critical tradition*. London etc. 1971. (Eerste druk 1953).
Ton Anbeek, *De romantypologie van Franz Stanzel*. In: Forum der letteren 11, 1970, blz. 170-181.
Ton Anbeek, *De verteltechniek van Hermans' eerste roman*. In: De nieuwe taalgids 66, 1973, blz. 30-41.
K.D. Beekman en J. Fontijn, *Romanfiguren (I)*. In: Spektator 1, blz. 406-414.
Coen Bersma, *Bloed, bloemen en tranen*. Enkele fundamentele aspecten van de coördinerende herhaling in *De tranen der acacia's*. In: De nieuwe taalgids 66, 1973, blz. 212.
W. Blok, *Verhaal en lezer*. Een onderzoek naar enige structuuraspecten van '*Van oude mensen, de dingen die voorbij gaan*' van Louis Couperus. Groningen 1969^{2}.
W. Blok, *Tijdopnamen*. Groningen 1971.
Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*. Chicage & London. Z.J.
S. Dresden, *Wereld in woorden*, Beschouwingen over romankunst. Den Haag 1971^{2}.
T.A. van Dijk, *Moderne Literatuurtheorie*. Een eksperimentele inleiding. Amsterdam, 1971.
T.A. van Dijk, *Taal, Taal, tekst, teken*. Amsterdam 1971
J. Fontijn, *Nooit meer slapen of naar het middelpunt der aarde*. Tirade 160, 1970, blz. 474-493.
J. Fontijn, *Willem Frederik Hermans: Verleden, heden en toekomst*. In: Literair Lustrum 2. Een overzicht van vijf jaar Nederlandse literatuur 1966-1971, samengesteld door Kees Fens e.a. Amsterdam 1973, blz. 165-176.
E.M. Forster, *Aspects of the novel*. London 1971.
Elisabeth Frenzel, *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*. Stuttgart 1970^{3}.
H. van Gorp, *'Traditionele' en 'moderne' roman*. In: Spiegel der Letteren 10, 1968, blz. 163-179.
J.P. Guépin, *Een voet die niet kan lopen*. In: Maatstaf 10 nr. 12, april 1972, blz. 789-808.
M. Janssens, *Tachtig jaar na Tachtig*. De evolutie van het personage in de Nederlandse verhaalkunst van Couperus tot Michiels. Leiden, z.j., tweede druk.
H.U. Jessurun d'Oliviera, *Visfilet*. In: Merlyn 3,1965, blz. 181-213.
Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. Bern-München 1971^{15}.
A. Kraak en W.G. Klooster, *Syntaxis*. Culemborg 1968.
Eberhard Lämmert, *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart 1972^{5}.
Frank C. Maatje, *Literaire-ruimtebenadering*. Over de lyrische, epische en dramatische ruimte. In: Forum der letteren VI, 1965, blz. 1 e.v.
Frank C. Maatje, *der Doppelroman*. Eine Literatursystematische Studie über duplikative Erzählstrukturen. Groningen 1968^{2}.
Frank C. Maatje, *Literatuurwetenschap*. Grondslagen van een theorie van het literaire werk. Utrecht 1971^{2}.
Frank C. Maatje, *Ruimte, verhaal, verhaalruimte*. Een interpretatieve, verteltheoretische en methodologische beschouwing over. Jean Weisgerber, Proefvlucht in de romanruimte. In: De nieuwe taalgids 66, 1973, blz. 89.

J.J.A. Mooij, *Metafoor en vergelijking in de literatuur*. In: Forum der letteren 14, 1973, blz. 121-157.
J.J. Oversteegen, *Van Schendels Warerman: feit en fictie*. In: Merlyn 3, 1965,

blz. 48-56.
J.J. Oversteegen, *Analyse en oordeel* (I); II *Autonomie*; III *De strukturele analyse*. In: Merlyn 3, 1965, blz. 161-180, blz. 268-276, blz. 476-502.
Gerald Prince, *On Readers and Listeners in Narrative*. In: Neophilologus LV, 1971, blz. 117-122.
Leo Ross, *Een verfoeilijk en obsceen Roman*. In: De Gids 135, 1972, blz. 449-460.
H.C. Rümke, *Over Frederik van Eeden's 'Van de koele meren des doods'*. Een essay. Amsterdam 1964.
A.L. Sötemann, *De structuur van Max Havelaar*. Bijdrage tot het onderzoek naar de intepretatie en evaluatie van de roman. Utrecht 1966.
Emil Staiger, *Die Kunst der Interpretation*. Groningen-Djakarta 1951.
Franz K. Stanzel, *Episches Praeteritum, erlebte Rede, historisches Praesens*. In: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaf und Geistesgeschichte 55, 1959, blz. 1-12.
Franz K. Stanzel, *Typische Formen des Romans*. Göttingen 1970[5].
Bea Vianen, *Sarnami, hai*. Amsterdam 1969.
Bea Vianen, *Strafhok*. Amsterdam 1971.
Bea Vianen, *Ik eet, ik eet, tot ik niet meer kan*. Amsterdam 1972.
Bea Vianen, *Het paradijs van Oranje*. Amsterdam 1973.
Aldert Walrecht, *Het goud van Suriname*. Paramaribo 1970.
Jean Weisgeber, *Proefvlucht in de romanruimte*. Amsterdam 1972.
René Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature*. Hammondsworth etc. 1970[3].
René Wellek, *Concepts of criticism*. New. Haven & London. 1971[6].
Paul de Wispelaere, *Panorama, een korte literatuurgeschiedenis over de periode 1966-1971. Het proza*. In: Literair *Lustrum 2*. Een overzicht van vijf jaar Nederlandse literatuur 1966-1971 samengesteld door Kees Fens e.a. Amsterdam 1973, blz. 11-40.


1957
1956
1955
1954
1953
1952
1951
1940
1930
1923
1916
20
40
60
80
100
120
140
160